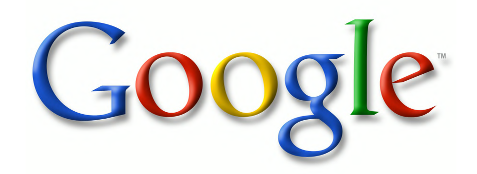








MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXIV.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES EINFLUSSES SENECA'S AUF DIE IN DER ZEIT VON 1552—1562 ERSCHIENENEN FRANZÖSISCHEN TRAGÖDIEN.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS

DES

EINFLUSSES SENECA'S

AUF DIE IN DER ZEIT VON 1552 BIS 1562 ERSCHIENENEN

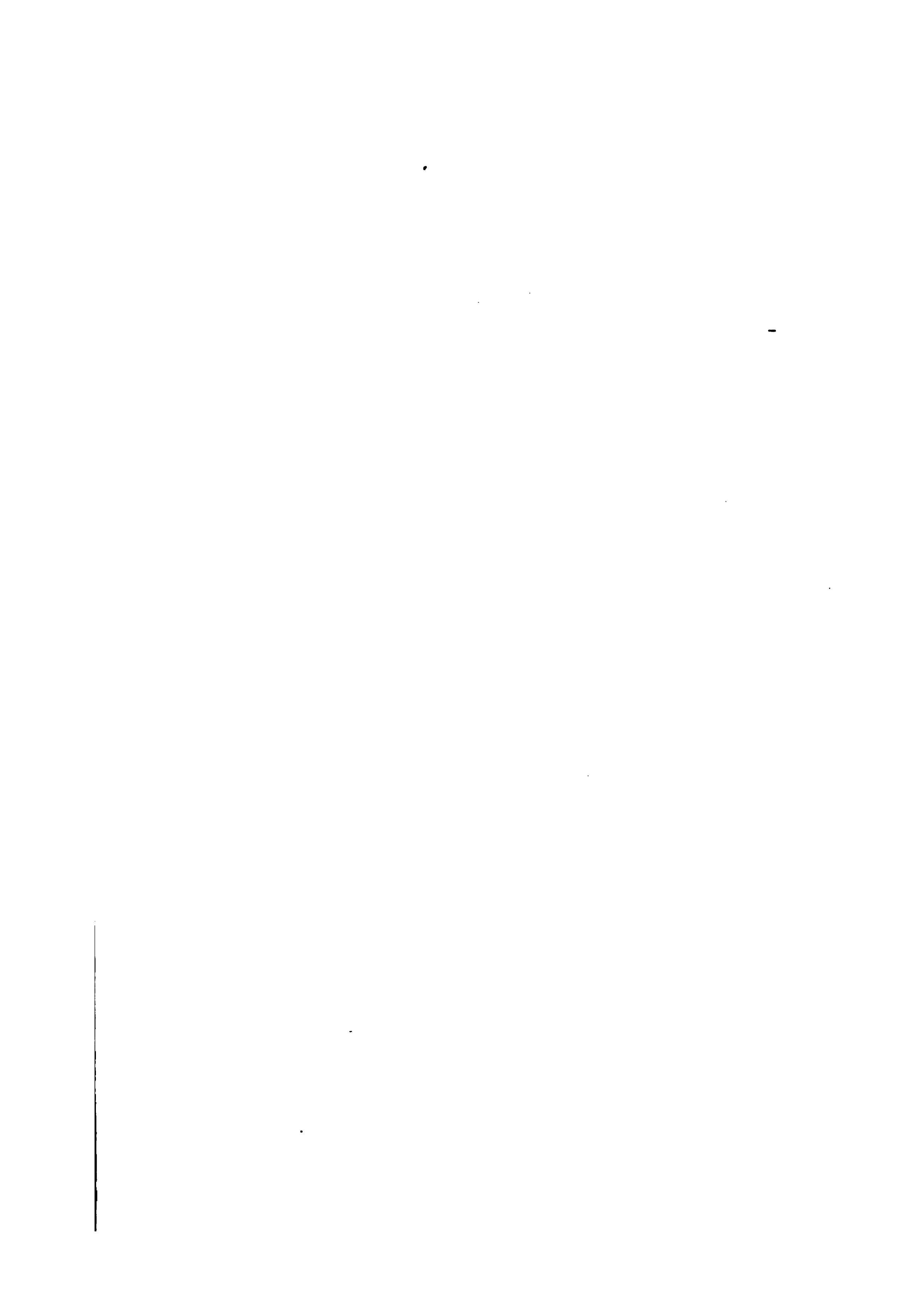
FRANZÖSISCHEN TRAGÖDIEN.

VON

D^R. KARL BÖHM.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

Inhalt.



Vorwort.

Seit mehreren Jahren habe ich mich mit Untersuchungen über den Einfluss der Seneca-Tragödien auf die französische Tragödie des 16. Jahrhunderts beschäftigt. Da jedoch einerseits die Zahl der französischen Stücke dieses Zeitraums eine ziemlich grosse ist, und ihre Texte bei uns in Deutschland meist nur schwer zu beschaffen sind, ich aber andererseits auch nicht einzelne, hinsichtlich der Zeit ihres Erscheinens nicht unmittelbar zusammengehörige Stücke behandeln wollte, sah ich mich gezwungen, den Umfang der ursprünglich ins Auge gefassten Arbeit mehr und mehr zu beschränken, bis ich schliesslich meine Untersuchungen auf jene französischen Tragödien beschränkte, welche während des ersten Dezenniums nach der ersten Aufführung der *Cléopâtre* Jodelle's aufgeführt, bzw. durch den Druck veröffentlicht worden sind. Aber auch in dieser Beschränkung kann die vorliegende Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da einzelne der dieser Periode angehörigen Tragödien überhaupt nicht aufgefunden werden konnten, einige andere aber zu spät ausfindig gemacht wurden, als dass eine eingehende Behandlung derselben noch möglich gewesen wäre.

Der vorliegende erste Teil meiner Arbeit soll das Abhängigkeitsverhältnis der französischen Tragödien von dem lateinischen Vorbilde hinsichtlich der Konstruktion und der Komposition feststellen. In einem zweiten Teile wird das Abhängigkeitsverhältnis hinsichtlich des Inhalts der Stücke behandelt werden.

Was die von mir bei der vorliegenden Untersuchung

zu Grunde gelegte Methode betrifft, so habe ich zu bemerken, dass sie so ziemlich dieselbe ist, wie jene, welche Fischer bei seiner Arbeit *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie* angewendet hat. Ich habe sie jedoch nicht von Fischer übernommen, auf dessen Arbeit ich erst durch Schick's Rezension aufmerksam geworden bin.[1]) Erfreulich war es für mich, zu sehen, dass Fischer durch das Studium der Seneca-Tragödien ungefähr auf die gleiche, freilich etwas aussergewöhnliche Methode geführt worden war. Ihm verdanke ich, wenn auch nicht die Methode selbst, so doch eine grosse Anzahl recht treffender Bezeichnungen.

Fischer's Methode ist sowohl von Proescholdt [2]) als auch von Schick sehr anerkennend beurteilt worden. Nur spricht letzterer die Ansicht aus, dass sie, wenn es sich um ihre Verwendung zur Ermittelung der Autorschaft umstrittener Stücke, wie z. B. des *First part of Jeronimo* handle, sich nicht allzusehr auf die eigenen Kräfte verlassen dürfe, sondern gut thue, in solchen Fällen jeden Alliierten, der sie dem Ziele näher bringen könne, dankbar anzunehmen, und dass sie überhaupt nur auf armselige Schablonendichter, nicht aber auch auf individuelle Dichter wie Marlowe oder gar Shakspere angewendet werden könne. Diese beiden Einwendungen, welche ganz mit Recht lediglich gegen die Anwendung der Methode Fischer's in den eben besprochenen Fällen erhoben werden, kommen jedoch für die vorliegende Arbeit nicht weiter in Betracht. Eine Ermittlung der Autorschaft wäre innerhalb des behandelten Zeitraums nur einmal zu erbringen gewesen, um die Identität Messer Philone's und Des Mazures' endgiltig festzustellen. An die Lösung dieser Aufgabe konnte jedoch, nachdem eine genaue Untersuchung und Vergleichung ihrer Stücke bisher nicht möglich war, vorläufig nicht gedacht werden. Von individuellen Dichtern im eigentlichen Sinne des Wortes aber dürfte während des ersten Dezenniums der französischen Renaissancetragödie jedenfalls keine Rede sein können.

---

[1]) Lbl. f. g. u. r. Ph. 1897, Nr. 8, Sp. 268—273.

[2]) Lit. Cbl., 1894, Nr. 16, Sp. 563 f.

A n dieser Stelle danke ich aufrichtig Herrn Professor Dr. Hermann Breymann, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gegeben und mich auch bei der Ausführung derselben mit seinem Rate unterstützt hat; ferner den Herren Direktoren und Beamten der Bibliotheken, welche mir das nötige Büchermaterial zur Verfügung gestellt haben, insbesondere jenen der *K. B. Hof- und Staatsbibliothek zu München*. der *K. K. Hofbibliothek zu Wien,* der *H. Braunschweigisch-Lüneburgischen Bibliothek zu Wolffenbüttel,* der *K. Universitätsbibliothek zu Erlangen,* der *K. Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg,* der *Bibliothek des Germanischen Museums zu Nürnberg,* sowie der *Nürnberger Stadtbibliothek.*

Benützte Literatur.

Albert, P.: La littérature française des origenes au XVIIe siècle. Paris. 1872, 8°.

Andrae, A.: Sophonisbe in der französischen Tragödie. In: Zschr. f. fr. Spr. u. L., 1891, Suppl. VI.

Anecdotes dramatiques. Paris. 1775. 3 Bde. 8°.

Annales dramatiques. Paris. 1808—12. 9 Bde. 8°.

Annales poétiques. Paris. 1778—81. 18 Bde. 8°.

Bapst, G.: Essai sur l'histoire du théâtre. Paris. 1893. 4°.

Berger de Xivrey: Recherches sur les sources antiques de la littérature française. Paris. 1829. 8°.

Bernhardy, G.: Grundriss der römischen Litteratur. 5. Aufl. Braunschweig. 1872. 8°.

Bounin, G.: La Soltane ed. E. Stengel u. J. Venema. Marburg. 1888. 8°.

Brunet, J. Ch.: Manuel du libraire et de l'amateur de livres. 5. Aufl. Paris. 1860—65. 6 Bde. 8°. Dazu: Supplément par P. Deschamps et G. Brunet. Paris. 1878—80. 2 Bde. 8°.

Chasles, Ph.: Études sur le seizième siècle en France. Paris. s. a. [1848]. 8°.

Collischonn, G. A. O.: Jacques Grévin's Tragödie „Caesar" in ihrem Verhältnis zu Muret, Voltaire und Shakspere. Marburg. 1886. 8°.

Copinger, W. A.: Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum. London. 1895—98. 2 Bde. 8°.[1]

---

[1]) Der 2. Bd. des II. Teiles, der die eventuellen Nachträge zu den von Hain verzeichneten Ausgaben Seneca's zu enthalten hätte, wird wohl noch nicht erschienen sein.

Coupé, siehe Sénèque.

Dejob, Ch.: Les érudits et les traducteurs. Amyot, Henri Estienne, Pasquier. In: L. Petit de Julleville's Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Tome III, seizième siècle. Paris. 1897. 8°. S. 589—638.

Des Mazures, Louis: Tragedies sainctes. Geneve. 1566. 8°.

— —: Tragedies sainctes. s. l. 1583. 8°.

Dhom, H.: Welches ist das Verhältnis von Garnier's Hippolyt zu seinen Quellen? Schweinfurt. 1889. 8°.

Dreux du Radier, M.: Bibliothèque historique et critique du Poitou. Paris. 1754. 5 Bde. 8°.

Encyclopédie, La Grande, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres. Paris. s. a., bis jetzt 28 Bde. 4°.

Estrée, P. d': Un journaliste policier, le Chevalier de Mouhy. In: Revue d'Histoire littéraire de la France, 1897, Bd. IV, S. 195—238.

Fischer, R.: Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie. Strassburg. 1893. 8°.

Fournel, V.: La tragédie française avant Corneille. In: Le Livre, 1887, S. 301.

Freytag, G.: Die Technik des Dramas. 8. Aufl. Leipzig. 1898. 8°.

Friedrich, J.: Die Didotragödien des Dolce, Jodelle, Marlowe etc. Kempten. 1888. 8°.

Gantner, M.: Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benutzt? Passau. 1887. 8°.

Garnier, R.: Les tragédies, ed. Wendelin Foerster. Heilbronn. 1882—83, 4 Bde. 8°.

Gereke, Alfr.: Seneca-Studien. In: Jahrb. f. class. Philol. 1896. Suppl.-Bd. XXII, S. 1—334.

Giry, A.: Manuel de diplomatique. Paris. 1894. 8°.

Grässe, J. G. Th.: Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Dresden u. Leipzig. 1837—59. 8 Tle. in 4 Bden. 8°.

Grysar: Über das Canticum und den Chor in der römischen Tragödie. Wien. 1855. 8°.

Hain, L.: Repertorium bibliographicum. Stuttgartiae et Lutetiae Parisiorum, 1826—1838, 4 Tle. 8°.

— —: Repertorium bibliographicum. Register, ed. K. Burger. Leipzig. 1891. 8°.

Hallam, H.: Introduction to the Literature of Europe. Paris. 1837—39. 4 Bde. 8°.

Heine, Th. C. H.: Corneille's „Médée“ in ihrem Verhältnis zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca. Altenburg. 1881. 8°.

Hennebert, Fr.: Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins, pendant le XVI[e] et le XVII[e] siècles In: Annales des universités de Belgique. Annés 1858 et 1859. 2[e] série. Tome I[er]. Bruxelles. 1861. 4°.

Histoire universelle des théâtres de toutes les nations. Paris. 1779—81. 25 Tle. in 13 Bden. 8°.

Hoffmann, S.: Die Dramen Jodelle's. In: Archiv f. n. Sprachen, 1874, Bd. LII.

Hommes illustres de l'Orléanais, biographie générale des trois départements du Loiret, d'Eure-et-Loir et de Loir-et-Cher, ed. C. Braine, J. Debarbouiller, Ch.-F. Lapierre. Orléans. 1852. 2 Bde. 8°.

Horatius Flaccus, Q.: Carmina, ed. L. Mueller. Lipsiae. 1886. 8°.

Jacob, P. L.: Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne. Catalogue. Paris. 1843—45. 9 Tle. in 5 Bden. 8°.

Jahn, O.: Satura. In: Hermes, 1867, S. 225 ff.

Journal du théâtre français (zitiert nach Faguet).

Körting, G.: Geschichte des griechischen und römischen Theaters. Paderborn. 1897. 8°.

Kulke, O.: Seneca's Einfluss auf Jean de La Péruse's „La Médée“ und Jean de La Taille's „La Famine ou les Gabeonites“. Greifswald. 1884, 8°, und in: Zschr. f. nfr. Spr. u. L., 1885, Bd. VII, Suppl. III.

La Peruse, feu J. de: La Medee, tragedie. Et avtres diuerses poësies. Poitiers. 1556. 4°.

— —: Diuerses poësies. Poitiers. s. a. 4°.[1])

[1]) Das von uns benutzte Exemplar ist der eben erwähnten Aus-

La Peruse, J. de: Œuvres avec quelques diverses autres poësies de Cl. Binet. Paris. 1573. 8°.

— —: La Medee tragedie, et avtres diverses poësies. Roven. 1601. In: Diverses tragedies de plvsievrs avthevrs de ce temps. Recueillies par Raphael du Petit Val. Roven. 1599. 8°.

Le Petit, J.: Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XVe au XVIIIe siècle. Paris. 1888. 4°.

Léris, A. de: Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres. 2. Aufl. Paris. 1763. 8°.

Mähly, J.: Geschichte der antiken Literatur. Leipzig. 1880. 2 Bde. 8°.

Mairet, J. de: Silvanire, ed. R. Otto. Bamberg. 1890. 8°.

Montaigne, M. de: Essais précédés d'une lettre à M. Villemain sur l'éloge de Montaigne, par P. Christian. Paris. 1886. 2 Bde. 8°.

Montchrestien: Sophonisbe, ed. L. Fries. Marburg. 1889. 8°.

Mouhy, le Chevalier de: Tablettes dramatiques. s. l., 1752. 8°.

— —: Abrégé de l'histoire du théâtre françois etc. Nouvelle édition. Paris. 1780. 3 Bde. 8°.

M. Philone: Josias. Tragedie. s. l. 1583. 8°.

Munro, H. A. J.: Seneca's Tragedies. In: The Journal of Philology. London and Cambridge. 1876. VI, 70—79.

Panzer, G. W.: Annales Typographici. Norimbergae. 1793—1803. 11 Bde. 4°.

[Parfaict, Fr. et Cl.]: Dictionnaire des théâtres de Paris. Paris. 1756. 6 Bde. 8°.

Petit de Julleville, L.: Histoire du théâtre en France. Les comédiens en France au moyen âge. Paris. 1885. 8°.

Pinvert, L.: Jacques Grévin (1538—1570). Étude biographique et littéraire. Paris. 1899. 8°.

— —: Lazare de Baïf (1496(?)—1547). Paris. 1900. 8°.

---

gabe der *Médée* beigebunden, in welcher andere Dichtungen La Péruse's nicht enthalten sind.

Prölss, R.: Geschichte des neueren Dramas. Leipzig. 1880 bis 1883, 6 Bde. 8°.

Ranke, L. v.: Die Tragödien Seneca's.[1]) In des Verfassers Abhandlungen und Versuche. Neue Sammlung, ed. A. Dove u. Th. Wiedemann. Leipzig. 1888. 8°.

Rathéry, L.: Influence de l'Italie sur les lettres françaises. Paris. 1853. 8°.

Rigal, Eug.: Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle. Paris. 1889. 8°.

— —: De l'établissement de la tragédie en France. In: Revue d'art dramatique. 1892, 15 janv. Bd. XXV, N. 146. S. 65—90.

— —: Le théâtre de la renaissance. In: L. Petit de Julleville's Histoire de la langue et de la littérature française des origenes à 1900. Paris. 1897. III, 261—318.

Rivaudeau, A. de: Les œuvres poétiques ed. C. Mourain de Sourdeval. Paris. 1859. 8°.

Rühl, Fr.: Chronologie des Mittelalters und der Neuzeit. Berlin. 1897. 8°.

Sainct-Gelays, Melin de: Œuvres complètes, ed. Pr. Blanchemain. Édition revue. Paris. 1873. 3 Bde. 8.

Schmidt-Wartenberg, H. M.: Seneca's Influence on Robert Garnier. Darmstadt. 1888. 8°.

Schulte, K.: Bemerkungen zur Seneca-Tragödie. Rheine. 1886. 4°.

Seneca, L. A.: Tragoediae cum duobus commentariis videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani. Venenetiis. 1505. Fol.

— —: In tragoedias decem, ... amplissima aduersaria, quae loco commentarii esse possunt. Antverpiae. 1576. 4°.

— —: Tragoediae ed. Fr. Leo. Berolini. 1878—79. 2 Bde. 8°.

Sénèque: Théâtre. Traduction nouvelle par M. L. Coupé. Paris. 1795. 2 Bde. 8°.

— —: Tragédies. Traduction de la Collection Panckouke par E. Greslou, ed. M. Cabaret-Dupaty. Paris. s. a. 8°.

---

[1]) Verfasst 1882.

Suard, J. B. A.: Coup d'œil sur l'histoire de l'ancien théâtre français. In: Mélanges de littérature, publiés par J. B. A. Suard. Tome Premier. Paris. An XIII [1804]. 8°. S. 1—200 [dieser Band wird auch als Band IV der Mélanges de littérature bezeichnet].

Tachau, L.: Die Arbeiten über die Tragödien des L. Annaeus Seneca in den letzten Jahrzehnten. In: Philologus. 1889. Bd. 48 (N. F. Bd. 2). S. 340—362, 723—752.

Thevet, A.: Povrtraits et vies des hommes illustres grecs, latins, et payens. Paris. 1584. fol.

Vapereau, G.: Dictionnaire universel des littératures. 2. Aufl. Paris. 1884. 4°.

Wagner, E. W.: Mellin de Saint-Gelais. Eine litteratur- und sprachgeschichtliche Untersuchung. Ludwigshafen a. Rh. 1893. 8°.

Wülker, R.: Geschichte der englischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien. 1896. 8°.

Anm. 1. In der obigen Liste sind folgende von dem Verfasser benützte Werke nicht mit verzeichnet worden, da deren Titel bereits bei Klein, *Der Chor*, p. IXff.; Fest, *Der Miles gl.*, p. IXff.; Ebner, *Beitrag*, p. Xff. und Buchetmann, *Rotrou's Antigone*, p. VIII ff. aufgeführt sind: *Ancien théâtre fr.*, p. p. Viollet le Duc; Bahlmann, *Die Erneuerer*; Bähr, *Geschichte*; Beauchamps, *Recherches*; Béranek, *Sénèque*; Bernhardy, *Grundriss*; *Bibliothèque du théâtre fr.* p. p. La Vallière; Birch-Hirschfeld. *Geschichte*; Bouterwek, *Geschichte*; Breitinger. *Les unités*; Brütt, *Die Anfänge*; Chassang, *Des essais dr.*; Christ, *Geschichte*; Cloëtta, *Beiträge*; Creizenach, *Geschichte*; Darmesteter et Hatzfeld, *Le 16e siècle*; Dhom, *Welches ist das Verhältnis* . . .; Du Méril, *Origines latines*; Du Verdier, *La bibliothèque*; Ebert, *Entwicklungsgeschichte*; Ebner, *Beitrag*; Egger, *L'Hellénisme*; Faguet, *La tragédie*; Goujet, *Bibliothèque fr.*; *Jodelle, Œuvres p. p.* Marty-Laveaux; Kahnt, *Gedankenkreis*; Klein, *Geschichte des Dramas*; Klein, *Der Chor*; La Croix du Maine et Du Verdier, *Les bibliothèques fr.*; La Fresnaye, *L'art poétique*; La Harpe, *Lycée*; Lucas, *Histoire philosophique*; Meier, *Über die Dido-Dramen*; Moréri, *Le grand dict. hist.*; Morf, *Geschichte*; Nicéron. *Mémoires*; Mysing, *R. Garnier*;

Nisard, *Etude de mœurs*; Öhmichen, *Das Bühnenwesen*; Parfaict, *Histoire du théâtre*; Pasquier, *Les Recherches*; Reinhardtstöttner, *Plautus*; Ribbeck, *Die römische Tragödie*; Ribbeck, *Geschichte*; Rosenbauer, *Die poetischen Theorien*; Sainte-Beuve, *Tableau historique*; Scaliger, *Poetices libri septem*; Schanz, *Geschichte*; Stiefel, *Über die Chronologie*; Suchier u. Birch-Hirschfeld, *Geschichte*; Teuffel, *Geschichte*; Tivier, *Histoire*; Wiese u. Pèrcopo, *Geschichte*.

Anm. 2. Unerreichbar waren bisher die Tragödien *Philanire, femme d'Hippolyte*, von Rouillet; *Agamemnon*, von Le Duchat; *Suzanne*, von La Croix; *La mort de Daire* und *La mort d'Alexandre*, von Jacques de La Taille, sowie die nachstehend verzeichneten Werke: Chappuzeau, *Le théâtre françois. Lyon. 1674*, p. p. E. Fournier et P. La Croix. 1867, p. p. G. Monval, Paris. 1875; Cunliffe, *The Influence of Seneca on Elisabethan Tragedy. London. 1893*; Fournel, *Le vieux Paris. Fêtes, jeux et spectacles. Tours. 1887*; La Péruse, *Œuvres poétiques*, p. p. Gellibert de Seguins. Paris. 1867; La Porte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique. Paris. 1776*; Maupoint, *Bibliothèque des théâtres. Paris. 1773*; Rigal, *Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris, de 1548 à 1653; Hôtel de Bourgogne et Marais. Paris. 1887*; Royer, *Histoire universelle du théâtre. Paris. 1869—70.* 4 Bde.

Einleitung.

Die Dramatiker der Renaissance haben sich viel weniger die Griechen, Aeschylus, Sophokles und Euripides, als den Römer Seneca zum Muster genommen. Von wem die zehn unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien verfasst worden sind, diese Frage kann hier nicht in ausführlicher Weise behandelt werden. Wir müssen uns auf einige kurze Bemerkungen beschränken. Beachtenswert ist jedenfalls, dass diese Frage schon im 16. Jahrhundert erörtert worden ist. Thevet[1]) z. B. erwähnt im Jahre 1584, dass Sidonius Apollinaris einen von dem Philosophen Seneca verschiedenen Seneca tragicus annimmt, und dass die *Octavia* zu den fälschlich dem Seneca zugeschriebenen Stücken gezählt wird. Freilich erscheint es zweifelhaft, ob man sich auch schon in dem von uns behandelten Zeitabschnitte (1552—62) mit dieser Frage beschäftigt hat. Dass ihr die französischen Dramatiker des genannten Zeitraums näher getreten sind, ist wohl kaum anzunehmen. Heutzutage werden die Seneca-Tragödien, mit Ausnahme des grösseren zweiten Teiles des *Hercules Oetaeus* (von Vers 706 ab) und der *Octavia*, zumeist dem Philosophen Seneca zugeschrieben.[2]) Aus praktischen Gründen werden wir in der Folge den Namen Seneca als „Collectivum"[3]) für die Verfasser aller Tragödien verwenden.

Nachdem aber für sämtliche zehn Tragödien doch mehr

---

[1]) *Pourtraits* II, 605 r. ff.

[2]) Schanz, *Geschichte* II, 256 f., 266, 273 f.

[3]) Cf. Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 153.

als ein Verfasser in Betracht kommt, und wir andererseits uns nicht nur mit einzelnen derselben zu beschäftigen, sondern vor allem auch den Einfluss ihrer Gesamtheit auf die Entwicklung der französischen Renaissancetragödie zu untersuchen beabsichtigen, erscheint es uns besonders beachtenswert, dass alle zehn, also auch die von einzelnen Forschern nicht als echt anerkannten Tragödien, sowohl hinsichtlich ihrer Form als auch ihres Inhalts grosse Übereinstimmung aufweisen, so dass jede einzelne als Beispiel ein und derselben, geradezu als typisch zu bezeichnenden Art der Tragödie, der *Seneca-Tragödie,* gelten kann. Die Richtigkeit dieser Behauptung ist wohl am besten aus Fischer's Zerlegung dieser Tragödien in ihre „konstruktiven und kompositionellen Elemente“ zu ersehen.[1]) Aber auch andere Forscher haben gelegentlich der Erörterung der Verfasserfrage auf die oben erwähnte Übereinstimmung hingewiesen. So betont Bähr[2]) die in den neun ersten Tragödien herrschende „Gleichförmigkeit der Manier, die gleichmässige Fassung, die Gleichmässigkeit in der Beobachtung der prosodischen und metrischen Grundsätze“, Bernhardy[3]) deren „einerlei Technik und einerlei Stil“; nach Teuffel[4]) stimmen sie in den „wesentlichen Eigentümlichkeiten“ überein, Ribbeck[5]) sagt: „Ton und Manier ist im ganzen durchweg derselbe“; bezüglich des dem Philosophen Seneca zur Hälfte abgesprochenen *Hercules Oetaeus* hebt Ribbeck (l. c. III, 69) noch besonders die dem ganzen Stücke eigene „Gleichmässigkeit des Stiles“ hervor. Bei der *Octavia* haben wir zwei sich so ziemlich gegenüberstehende Ansichten zu verzeichnen. Nach Bähr[6]) zeigt dieses Drama „eine auffallende Verschiedenheit von den übrigen Stücken, und wird schon aus sprachlichen wie metrischen Gründen nicht dem Verfasser der übrigen Stücke, von welchen es in seiner Anlage wie in Fassung und Charakter abweicht,

---

[1]) *Zur Kunstentwicklung* S. 1—22. (Cf. Proescholdt im *Lit. Centralbl. 1894. Nr. 16. Sp. 563.*)

[2]) *Geschichte* I, 220 f.

[3]) *Grundriss* S. 436.

[4]) *Geschichte* S. 624.

[5]) *Geschichte* III, 84.

[6]) l. c. I, 221.

zugeschrieben werden dürfen". Ribbeck[1]) meint dagegen, dass „die Kompositionsweise im wesentlichen von der Schablone der Senecatragödien entlehnt" sei und weist auch auf die Verwandtschaft des Stoffes der *Octavia* mit dem des *Thyestes*, sowie des Charakters Nero's mit dem des Atreus hin.[2]) Bähr, dem es, wie wir gesehen, an der oben erwähnten Stelle darauf ankam, zu begründen, dass die *Octavia* nicht dem Verfasser der neun übrigen Tragödien zugeschrieben werden könne, dürfte auf verschiedene, wirklich vorhandene Eigentümlichkeiten der *Octavia* wohl ein etwas allzugrosses Gewicht gelegt und darüber die von Ribbeck erwähnte, ebensowenig in Abrede zu stellende Thatsache, zu wenig beachtet haben. Schmidt-Wartenberg, der die neun ersten Tragödien als "*Products of the same spirit*" bezeichnet, bemerkt bezüglich der zehnten "*The Octavia, though somewhat different in style, yet resembles the originals so much that it passed for centuries as Seneca's*".[3]) Der letzte Teil dieses Satzes ist allerdings nicht ganz einwandfrei; denn wenn auch z. B. noch Ranke[4]) die *Octavia* dem Philosophen Seneca zuschreibt, so hatte man, wie wir gesehen, doch auch schon im 16. Jahrhundert Bedenken getragen, ihn als den Verfasser dieses Stückes zu betrachten.

Auf die geistige Verwandtschaft der Tragödien mit den philosophischen Werken Seneca's haben übereinstimmend hingewiesen Bähr (l. c. I, 220), Bernhardy (l. c. S. 433), Ranke (l. c. S. 25, 28 etc.), Teuffel (l. c. S. 624 f.), Ribbeck (l. c. III, 83), Schanz (l. c. II, 256 f.).

Wir haben bereits eingangs erwähnt, dass die grossartigen, tragischen Schöpfungen des klassischen Altertums nicht in ihrer originalen, sondern in der von dem *Nachdichter* ihnen gegebenen Gestalt im Abendlande ihre erste Aufnahme gefunden haben. Seneca's Tragödien sind vorzugsweise das Bindeglied zwischen der klassischen Tragödie des Altertums und der neueren klassischen Tragödie; als solches bilden sie „ein sehr wichtiges

---

[1]) l. c. III, 85.
[2]) l. c. III, 84, 88.
[3]) *Senecas Influence* S. 21.
[4]) *Die Tragödien* S. 62, 65.

Moment für die Verbindung des Altertums und der neueren Zeit überhaupt".[1])

Gleichwohl berufen sich die Dramatiker der Renaissance, und insbesondere die französischen Dramatiker des 16. Jahrhunderts nicht selten auf das Vorbild der Alten schlechthin, und wenn der Einfluss des Römers auch einmal eine besondere Berücksichtigung findet, so unterlassen sie es doch niemals, auch die Griechen als Vorbilder zu erwähnen; auch werden diese dann stets in erster Linie genannt.[2]) Ebenso wird in den Äusserungen ihrer Freunde und Zeitgenossen über ihre Bestrebungen und Leistungen auf dem Gebiete der dramatischen

---

[1]) Ranke, l. c., S. 72.

[2]) z. B.: «*Lucelle*, *Tragédie en prose, disposée d'actes et de scènes, suivant les Grecs et les Latins*».

An den hier erwähnten Titel der *Lucelle* haben wir noch einige Bemerkungen zu knüpfen. Derselbe wird von La Vallière, Beauchamps (*Recherches* Tl. II, S. 45) und Brunet (*Manuel* III, 952) als Titel der ersten Ausgabe (Paris, 1576) verzeichnet. Du Verdier (*Bibliothèque* S. 797) dagegen schreibt: «*Loys Le Lars* [sic!] *a escrit, en prose françoise, Luelle* [sic!], *Tragicomédie, disposee en actes et en Scenes, suivant les grecs et latins*». In der Brüder Parfaict *Histoire* (III, 377) finden wir die Bezeichnung *Comédie*, in ihrem *Dictionnaire* einmal *Tragi-Comédie* (III, 125), einmal *Comédie* (III, 281), bei Mouhy (*Abrégé* S. 140) ebenfalls *Comédie*. In den Ausgaben von Lyon aus dem Jahre 1587 (deren genauer Titel uns von dem Oberbibliothekar der Bibliothek zu Wolfenbüttel gütigst mitgeteilt wurde) und von Rouen aus dem Jahre 1596 (cf. Jacob, *Bibliothèque* I, 162) wird das Stück als *Tragikomödie* bezeichnet. Den genauen Titel einer von Beauchamps (l. c.), La Vallière (l. c.) und Brunet (l. c.) erwähnten, zweiten Ausgabe von Rouen aus dem Jahre 1606 konnten wir nicht ermitteln. In der von Jacques Du Hamel herrührenden, versifizierten Bearbeitung des Stückes (Rouen, 1607; cf. Jacob, l. c. I, 175) kehrt die Bezeichnung *Tragi-comédie* wieder (La Vallière schreibt auch in diesem Falle *Tragédie*; l. c., I, 280). Der auf das Vorbild der Alten bezügliche Zusatz in dem Titel der ersten Ausgabe fehlt bei den folgenden Ausgaben. Was die Bezeichnung des Stückes anlangt, so ist die der späteren Ausgaben die richtige. Das Stück ist thatsächlich eine Tragikomödie (cf. die Inhaltsangaben bei Parfaict, *Histoire* III, 377 ff., und La Vallière, l. c., I, 213 f., ferner Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 137). Gleichwohl dürften Beauchamps, La Vallière und Brunet den Titel der ersten Ausgabe richtig mitgeteilt haben. Wir vermuten, dass derselbe erst bei der folgenden Ausgabe abgeändert wurde. Der von Du Verdier verzeichnete Titel

Poesie der Einfluss der Griechen viel stärker betont als der Seneca's.[1])

Die Folge hievon war, dass später dem Einflusse der Griechen auf die Entwicklung der neueren Tragödie in ihren

---

scheint nicht der Ausgabe von 1576 unmittelbar entnommen zu sein; derselbe ist wohl später aus dem Gedächtnisse reproduziert worden. Die Bezeichnung des Stückes als *Komödie* mag durch Missverständnis infolge der Änderung des Titels veranlasst worden sein. Zur Bezeichnung des Stückes als *Tragikomödie* in den späteren Ausgaben hat vielleicht das Beispiel Garnier's Veranlassung gegeben, dessen *Bradamante* (1582) zwar nicht das erste französische Theaterstück überhaupt ist, welches diese Bezeichnung aufweist, aber doch das erste unter denen der neueren von Jodelle und dessen Nachfolgern inaugurierten Richtung (cf. Faguet, *La tragédie* S. 102 u. 212).

[1]) Ronsard sagt z. B.: «*Jodelle le premier, d'une plainte hardie, Françoisement chanta la Grecque Tragedie*» (cf. Parfaict, *Histoire* III, 280); Du Verdier: «*Jodelle . . . s'est fait cognoistre en ceste nouvelle et belle façon d'escrire à l'imitation des Anciens Poëtes Grecs et Latins*» (cf. *Bibliothèque* S. 281). Über Garnier äussert sich Du Verdier (l. c., S. 1098) wie folgt: «*Robert Garnier . . . a choisy le Tragique, pour s'y adonner entierement, auquel il a si doctement et gravement escrit qu'il surpasse tous ceux qui s'en sont voulu mesler voyre semble ne ceder aux Grecs, lesquels il a imité, mais si bien, que s'ils estoyent vivans on ne scauroit iuger s'ils auroient emprunté de luy ou luy d'eux*». Antoine de Baïf verheisst Garnier unsterblichen Ruhm, wie er den griechischen Tragikern zu teil geworden sei: «*Au theatre François, gentil Garnier, tu as Fait marcher grauement Porce à l'ame indomtée: Si la muse Gregoise est encor' escoutee La tienne pour mille ans ne s'amortira pas*» (cf. Garnier, *Les tragédies* I, 10). Von anderen wird Garnier den griechischen Dramatikern nicht nur gleich, sondern er wird sogar weit über dieselben gestellt; so z. B. von Jean Dorat: „*Tres Tragicos habuisse vetus se Graecia iactat: Vnum pro tribus his Gallia nuper habet . . . At nunc vincit eos qui tres Garnerius vnus, Terna ferat Tragicis praemia digna tribus*“ (cf. Garnier, l. c., I, 9), und von Robert Estienne: «*La Grece eut trois autheurs de la Muse tragique, France plus que ces trois estime un seul Garnier. . . . Garnier l'ornement du theatre François Bien qu'il vienne apres eux les surpasse tous trois, Et seul merite auoir la branche aux trois sacree*» (cf. Garnier, l. c., I. 11). Eine Stelle, an welcher Garnier oder einer seiner Vorgänger mit Seneca verglichen würde, dürfte wohl überhaupt nicht zu finden sein. Erwähnt wird Seneca in Vauquelin de La Fresnaye's *Art poëtique* (Buch II, Vers 1107 ff., S. 124): «*Au Tragique argument pour te seruir de guide, Il faut prendre Sophocle et le chaste Euripide, Et Seneque Romain*», aber auch hier nur an letzter Stelle.

Anfängen eine viel grössere Bedeutung beigemessen wurde, als demselben thatsächlich zukommt. Noch im 19. Jahrhundert finden wir Literarhistoriker, deren Ausführungen geeignet sind, in dieser Beziehung ganz falsche Vorstellungen zu erwecken.[1])

Aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zwar insbesondere seit dem Erscheinen der heute teilweise überholten, für ihre Zeit jedoch hochbedeutenden *Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie* von Ebert hat man sich mehr und mehr mit den Anfängen der Entwicklung der Renaissancetragödie beschäftigt und bei dieser Gelegenheit auch die eingangs erwähnte Thatsache unzweifelhaft festgestellt.

Dass auch ein Einfluss seitens der griechischen Dramatiker stattgefunden hat, ist ja nicht abzuweisen. Dieser Einfluss aber war eben vorzugsweise nur ein indirekter. Was insbesondere Seneca von den Griechen übernommen hat, das finden wir im allgemeinen auch bei den französischen Dramatikern des 16. Jahrhunderts wieder; aber auch nicht viel mehr als das. Die höhere Wertschätzung der Griechen stand nur in der *Theorie* fest, für die *Praxis* aber hatte sie in jenen ersten Zeiten der französischen Tragödie noch keine oder doch nur wenig Bedeutung.

In den letzten Jahrzehnten ist eine ganze Reihe von Arbeiten erschienen, die sich teilweise oder ausschliesslich mit dem Einfluss Seneca's auf die neuere Tragödie beschäftigen. Die Mehrzahl dieser Arbeiten befasst sich freilich nur mit einzelnen Werken oder Dichtern, nur wenige behandeln kleinere oder grössere Zeitabschnitte; eine gründliche

---

[1]) Cf. Petitot, M., *Répertoire du théâtre françois ou Recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou* (Paris, 1803—1820. I, 13); Suard, *Coup d'œil* S. 52ff.; Sainte-Beuve, *Tableau* I, 261ff. (der Name Seneca wird von Sainte-Beuve erst auf Seite 268 im Zusammenhange mit Garnier erwähnt); Nisard, D., *Histoire de la littérature française* (Paris, 1883¹¹, II, 94f.) Auch nach Nisard's Darstellung — die erste Auflage des Werkes erschien 1844 — möchte man meinen, dass für Jodelle lediglich die griechische Tragödie und erst für Garnier, ausser dieser auch Seneca als Vorbild in Betracht komme. etc.

Gesamtdarstellung des Einflusses Seneca's auf die neuere Tragödie überhaupt oder auch nur auf die französische Tragödie im besonderen muss erst noch geschrieben werden.[1] **Möge auch unsere Arbeit dem künftigen Verfasser einer solchen Gesamtdarstellung einige brauchbare Beiträge liefern.**

---

[1]) Reinhardstöttner's *Plautus* wurde als *Erster Band* eines grösseren Werkes *„Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen"* bezeichnet. Ein weiterer Band dieses nach der Einleitung zum *Plautus* (S. 9) auf 7 Bände veranschlagten Werkes ist jedoch unseres Wissens bisher nicht erschienen. Seneca's Einfluss sollte im IV. Bande behandelt werden.

Kapitel I.

Die Seneca-Tragödien und ihre Überlieferung.

Unter dem Namen Seneca's sind uns folgende zehn Tragödien überliefert worden: *Hercules furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetaeus* und *Octavia.*

Wir haben zwei Familien von Handschriften dieser Tragödien zu unterscheiden. [1])

Zur ersten Familie gehören:

1) die Handschrift des *Etruscus* (auch *Florentinus)* benannten *Codex Laurentianus* 37, 13, saec. XI—XII, auf der die heute massgebende Rezension der neun ersten Tragödien beruht [2]);

2) einige in dem Miszellankodex des Thuanus *(Codex Parisinus* 8071, saec. IX—X) enthaltene Bruchstücke der *Troades,* der *Medea* und des *Oedipus;*

3) einige auf die *Medea* und den *Oedipus* bezügliche Fragmente des *Ambrosianischen Palimpsests;*

4) die Handschrift des *Codex Ambrosianus* D 276 inf., saec. XIV, und

5) die Handschrift des *Codex Vaticanus lat.* 1769, saec. XIV.

---

[1]) Leo, in seiner Ausgabe von *Seneca's Tragoediae* I, 1 ff., II, S. V. ff.; Tachau im *Philologus,* 1889, XXXXVIII, 341 ff.; Schanz, *Geschichte* II, 257.

[2]) In der Vorrede zu Band II der Ausgabe *Seneca's* von Leo (S. V u. XXX) wird der *Etruscus* als *Laurentianus* 37, 6 bezeichnet.

Die beiden letztgenannten Handschriften bieten mit Ausnahme der *Phoenissae* und des ersten Teiles der *Medea* einen nach der Rezension der zweiten Familie korrigierten Text der ersten. Ausser den neun ersten Tragödien enthalten diese beiden Handschriften auch die zehnte, die *Octavia*.

Die zweite Familie umfasst alle übrigen Handschriften, von denen keine vor der zweiten Hälfte des 14ten Jahrhunderts geschrieben worden ist; sie gehen sämtlich auf eine Rezension zurück, welche einen willkürlich zurechtgemachten und daher trotz seiner Glätte sehr trügerischen Text darbietet. Die Handschriften dieser zweiten Familie enthalten alle zehn, unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien.

Da der *Etruscus* erst im Jahre 1640 von Johann Friedrich Gronov, die anderen Handschriften der ersten Familie aber noch später aufgefunden wurden, so ist anzunehmen, dass man im 16ten Jahrhundert nur die Rezension der zweiten, der interpolierten Familie, gekannt hat, dass also auch die französischen Dramatiker des 16ten Jahrhunderts, insoweit sie sich überhaupt mit dem Studium der lateinischen Originale der Seneca-Tragödien befasst haben, nur diese zweite Rezension benutzt haben konnten.

An dieser Stelle ist es vielleicht nicht uninteressant, festzustellen, was für Ausgaben, bzw. Übersetzungen der Seneca-Tragödien den französischen Dramatikern bis zum Jahre 1561 inkl. zur Verfügung gestanden haben.[1])

I. Ausgaben.

A. Ausgaben, welche in Frankreich erschienen sind:[2])

1. Tragoediae, cum correctione Hieronymi Balbi, Pari-

---

[1]) Vapereau's Bemerkung «*Les Tragédies, jointes d'ordinaire aux Œuvres complètes*» (*Dictionnaire* S. 1863) ist wohl kaum richtig. Wir wenigstens haben in den von uns eingesehenen bibliographischen Werken keinerlei Angaben gefunden, welche dieselbe rechtfertigen.

[2]) Im folgenden wird dem obigen Verzeichnisse der Ausgaben Seneca's ein solches der entsprechenden Ausgaben der drei Griechen Aeschylus, Sophokles und Euripides gegenübergestellt, da die Vergleichung der beiden Verzeichnisse geeignet ist, das Überwiegen des Einflusses Seneca's gegenüber jenem der drei Griechen zu zeigen:

siis per Johannem higman vuilhelmum prepositi et vuolfgangum hopyl socios, s. a. [zwischen 1485 u. 1491]. 4°.

---

1. *Sophoclis tragoediae septem, Parisiis, apud Simonem Colinaeum*, 1528, 8°. (Cf. Panzer VIII, 111, Brunet V, 446; nach letzterem ein Nachdruck der *Editio princeps* (1502); Jacob, *Bibliothèque* I, 5 verzeichnet dieselbe Ausgabe, jedoch ohne Jahreszahl. Es entzieht sich unserer Beurteilung, ob sie im übrigen mit der von Panzer und Brunet verzeichneten identisch ist oder nicht.)

2. *Sophoclis Ajax flagellifer, Parisiis, [per Gerhardum Morrhium]*, 1530, 8°. (Cf. Panzer VIII, 140, Brunet V, 452.)

3. *Sophoclis Antigone, Parisiis, apud Joan. Lodoic. Tiletanum*, 1540, 4°. (Cf. Brunet V, 452.)

4. *Euripidis Medea et Hecuba, Parisiis. apud Jo. Lodoic. Tiletanum*, 1545, 4°. (Brunet II, 1102, der diese Ausgabe nach Maittaire erwähnt. verzeichnet als Datum *1546, ou plutôt 1545.*)

5. *Euripidis Hecuba, Paris, Vascosan*, 1552, 8°. (Von Brunet II, 1102, nach Maittaire erwähnt.)

6. *Aeschyli tragoediae, Parisiis, ex officina Adr. Turnebi*, 1552, 8° (Cf. Jacob I, 4, Brunet I, 77 u. Suppl. I, 12.)

7. *Sophoclis tragoediae VII, Parisiis, apud Adr. Turnebum, Parisiis*, 1553, 4°. (Cf. Jacob I, 5, Brunet V, 446f.)

8. *Aeschyli tragoediae VII*, s. l. [*Parisiis*], *ex officina H. Stephani*, 1557, 4°. (Cf. Jacob I, 4 u. Suppl. I, 5, Brunet I, 78 u. Suppl. I, 12.)

Zu diesen Ausgaben im griechischen Originaltexte kommen noch einige Übersetzungen in lateinischer Sprache. Wir bemerken bei dieser Gelegenheit ausdrücklich, dass wir, wenn hier und in den folgenden Ausgaben-Verzeichnissen von Übersetzungen die Rede ist, für die Korrektheit dieser Bezeichnung nicht immer einstehen möchten; wir vermuten vielmehr, dass es sich in einzelnen Fällen wohl auch einmal um eine freiere Bearbeitung eines Stückes handeln kann.

1. *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide, latinae factae, Erasmo Roterodamo interprete, Parisiis, ex officina Ascensiana*, 1506, fol. (Cf. Panzer VII. 518.)

2. *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide in latinum translatae. Erasmo Roterodamo interprete*, s. l. [*Lyon*], s. a. [vor 1518], 8°. (Nach Brunet II, 1102 ein Nachdruck einer Ausgabe von Venedig, 1507.)

3. *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide in latinum translatae. Erasmo Roterodamo interprete; Medea eiusdem, Georgio Buchanano interprete, Parisiis, ex officina Michaelis Vascosani*, 1544, 8°. (Cf. Jacob I, 9; Brunet II. 1102 verzeichnet anscheinend dieselbe Ausgabe mit der Jahreszahl 1554; welches Datum ist richtig? oder handelt es sich um zwei verschiedene Ausgaben?)

4. *Sophoclis tragoediae quotquot extant nunc primum latinae factae. Lutetiae, apud Mich. Vascosanum*, 1541—57, 8°. (Cf. Brunet Suppl. II,

Cf. Panzer, *Annales* II, 346; Hain, *Repertorium* Bd. II, Tl. II, S. 314, Brunet, *Manuel* V, 284 f., Copinger, *Supplement* I, 437 f. Panzer weist bezüglich des Datums dieser Ausgabe lediglich darauf hin, dass Balbus erst im Jahre 1485 nach Paris gekommen sei. Brunet folgert aus diesem und noch zwei weiteren Gründen dass diese Ausgabe vor jener von 1491 anzusetzen sei. Schmidt-Wartenberg, *Seneca's Influence* S. 6, schreibt: "*About a year later* [unmittelbar vorher erwähnt er die Ausgabe von Ferrara 1484] *the first French edition was made in Paris*". Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 87, erwähnt eine Pariser Ausgabe von 1491, die er in einer älteren Auflage von Brunet's *Manuel* gefunden haben will. Wir vermuten, dass Ebert entweder mit dieser Ausgabe die eben von uns unter Nr. 1 erwähnte meint, oder dass er Brunet's Bemerkung zu dieser letzteren «*Cette circonstance... nous fait placer cette édition parisienne avant celle de 1591*» anders aufgefasst hat, als wir. Nach unserer Ansicht ist nämlich mit «*celle de 1591*» nicht eine zweite Pariser, sondern die unmittelbar darauf erwähnte Lyoner Ausgabe gemeint. Zu beachten ist freilich, dass sich unsere Vermutungen bezüglich der Angabe Ebert's auf die fünfte Auflage des *Manuel* gründen. Prölss, *Geschichte* Bd. II, Tl. I, S. 15, hat die gleiche Angabe offenbar aus Ebert geschöpft.

2. Tragoediae, cum commentario Gellii Bernardini Marmitae, Lugduni, per Anthoniū lambillon et Marinū sarazin socios, 1491, 4°.

Cf. Panzer I, 544, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313, Jacob I, 22, Brunet V, 285, Schmidt-Wartenberg S. 6, Copinger I, 437. Nach Jacob und Brunet ist dies die erste Ausgabe der Tragödien, in der das Druckjahr angegeben ist.

3. Tragodiae, cum commentariis Bernardini Marmitae et Danielis Galetani, Parisiis, s. t. n., 1498, fol.

Cf. Panzer II, 325, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314. Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ein Nachdruck einer später zu erwähnenden Ausgabe von Venedig, 1493.

---

669. Zu dieser Ausgabe wird bemerkt: «*Les noms des traducteurs sont le médecin d'Autun Lallemand, Erasme et Buchanan. Dans une jolie reliure du temps, ce volume a été vendu ...*» Es scheint dies eine Art Sammelausgabe zu sein.)

5. *Traduction des sept tragédies de Sophocle en vers latins, Paris, Mich. Vascosan*, 1558, 8°. (Brunet V, 451 schreibt diese Übersetzung Jean Lalemant [sic!] allein zu und bemerkt dabei: «*L'épître dédicatoire est datée du Ier décembre 1555*».)

6. *Euripidis Alcestis, G. Buchanano interprete, Lutetiae, ex officina Michaelis Vascosani*, 1556, 4°. (Cf. Jacob I, 73.)

4. Tragoediae, cum correctione Hieronymi Balbi, Parisiis, s. t. n., 1500, 4°.

Cf. Panzer II, 338, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314. Auch von Schmidt-Wartenberg S. 6 erwähnt.

5. Tragoediae, Parisiis, in aedibus Joannis Mercatoris, 1511, fol.

Cf. Panzer VII, 557, Brunet V, 285, Schmidt-Wartenberg S. 6.

6. Senece tragędię diligenter recognitae. Venundant Parrhisiis ab Jodoco Badio Ascensio qui eas impressit, 1512, 8°.

Cf. Brunet V, 285, Schmidt-Wartenberg S. 6.

7. L. Annei Senece tragoediae pristinae integritati restitutae per exactissimi iudicii viros post Avantium et philologum Erasmum, Gerardum Vercellanum, Aegidium Maserium explanatae diligentissime tribus commentariis G. Bernardino Marmita Parmensi, Daniele Gaietano Cremonensi, Jodoco Badio Ascensio . . . Venundantur ab eodem Ascensio . . . impensis et industria Ascensiana, 1514, fol.

Cf. Panzer VIII, 13 f., Schmidt-Wartenberg S. 6. Diese Ausgabe wird auch von Grässe, *Lehrbuch* Bd. I, Tl. II, S. 806, Bähr, *Geschichte* I, 231, Bernhardy, *Grundriss* S. 434 und Teuffel, *Geschichte* S. 628 erwähnt und von den beiden letzteren als „*Ascensiana*“ bezeichnet.

8. Tragoediae, Paris, 1519.

Schmidt-Wartenberg S. 6 verzeichnet diese Ausgabe als Nachdruck der vorausgehenden.

9. Octavia, Paris, 1533.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

10. Tragoediae, Lugduni, apud Sebast. Gryphium, 1536, 8°.

Cf. Panzer VII, 367, Schmidt-Wartenberg S. 6.

11. Tragoediae, 1538.

Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ebenfalls von Seb. Gryphius gedruckt, also auch eine Lyoner Ausgabe.

12. Hercules Oetaeus, Paris, 1543.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

13. Tragoediae, 1547.

Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 von Seb. Gryphius gedruckt, also eine Lyoner Ausgabe.

14. Tragoediae, Lugduni, Gryphius, 1548, 16°.

Cf. Brunet Suppl. II, 634, Schmidt-Wartenberg S. 6.

15. Thyestes, Paris, 1553.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

16. Oedipus, Paris, 1553.
Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

17. Tragoediae, 1554.
Nach Schmidt-Wartenberg S. 6, von Seb. Gryphius gedruckt, also eine Lyoner Ausgabe.

B. Ausgaben, welche ausserhalb Frankreichs erschienen sind, oder deren Druckort nicht bekannt ist:

1. Tragoediae, per Andream Gallicum, s. l. [Ferrariae], s. a. [ca. 1484], fol.

Cf. Panzer I, 398, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313, Brunet V, 284, Copinger I, 437. Nach Bahlmann, *Die Erneuerer* S. 4. *ca. 1483*, nach Schmidt-Wartenberg S. 6 *in 1484*, nach Hain und Brunet *c. a. 1484*, nach Panzer *c. a. 1484 aut 1485* erschienen; Grässe Bd. I, Tl. I, S. 806 schwankt zwischen den Daten 1481 und 1484. Von Panzer und Brunet, sowie auch von Grässe, Bähr I, 231 und Teuffel S. 628 wird diese Ausgabe als *Editio princeps* bezeichnet.[1])

---

[1]) Die Erstausgaben der Werke des Aeschylus, Sophokles und Euripides sind viel später erschienen:

Euripidis tragoediae quatuor Medea, Hippolytus, Alcestis et Andromache, s. l. [Florentiae], per Laur. Francisc. de Alopa, s. a. [vor 1500], 4°. (Hain Bd. I, Tl. II, S. 325, dessen *Repertorium* nur bis zum Jahre 1500 reicht, verzeichnet nur diese eine Ausgabe eines griechischen Tragikers und setzt dieselbe für *ca. 1496* an. Sie wird auch von Copinger I, 204 erwähnt. Nach Panzer V, 194 erschien sie *sub finem Sec. XV.*, nach Brunet II, 1095, *ante annum 1500.* Christ, *Geschichte* S. 234 setzt sie für 1496 an.)

Sophoclis tragoediae septem, Venetiis, in Aldi Romani academia, 1502, 8°. (Cf. Panzer VIII, 354, Brunet V, 445 u. Suppl. II, 669, Christ S. 212.)

Aeschyli tragoediae sex, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1518, 8°. (Cf. Panzer VIII, 446 f., Brunet I, 77, Christ S. 191.)

Ausser diesen drei Erstausgaben verzeichnen, bzw. erwähnen Panzer und Brunet noch 22 nicht in Frankreich erschienene Ausgaben der drei griechischen Tragiker. 13 derselben sind mehr oder minder vollständige Gesamtausgaben und zwar 1 des Aeschylus (Venetiis 1552), 7 des Sophokles (Florentiae 1518(?), Florentiae 1522, Haganoae 1534, Francofurti 1544, Florentiae 1547, Francofurti 1550, Francofurti 1555), 5 des Euripides Venetiis 1503, Basileae 1537, Basileae 1544, Basileae 1551, Francofurti 1558); die 9 andern Ausgaben enthalten ein oder höchstens zwei Stücke, nämlich 1 des Sophokles *Ajax flagellifer* (Basileae 1533 mit lat. Übers.), 1 den *Ajax* und die *Elektra* desselben Dichters (Argentorati 1540), 4 die *Hekabe* und die *Iphigenia in Aulide* des Euripides (Basileae 1518 (?) mit lat. Übers., Lovanii

2. Tragoediae, s. t. n., s. l., s. a. fol.

Cf. Panzer IV, 193, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313. Panzer verzeichnet diese Ausgabe erst nach der von uns unter Nr. 3 zu erwähnenden Leipziger Ausgabe, Hain dagegen vor der von Ferrara. Hält Bernhardy 434, welcher schreibt „*Editio princeps ungewiss, um 1481*“, diese unter Nr. 2 verzeichnete Ausgabe für die *Editio princeps*, oder sind die von uns unter Nr. 1 und Nr. 2 verzeichneten Ausgaben vielleicht gar identisch?

3. Tragoediae, Liptzick, Martinus Herbipolis, s. a., 4°.

Cf. Panzer I, 503, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313. Nach Bähr I, 231 wäre diese Ausgabe erst gegen 1500 erschienen.

4. Tragoedia prima, Hercules furens, s. l. [Deventer], R. Paffroet, s. a. [gegen 1490,] 4°.

Cf. Brunet Suppl. II, 634, Schmidt-Wartenberg S. 10. Nach letzterem wurde der *Hercules furens* am Ende des 15. Jahrhunderts auch von Erasmus herausgegeben.

5. Tragoedia nona, Octavia, s. l. [Deventer], R. Paffroet, s. a. [vers 1490], 4°.

Cf. Brunet Suppl. II, 634.

6. Tragedie Senece cum commentario Gellii Bernardini Marmitae, Venetiis, per Lazarum Jsoarda de Sauiliano, 1492, fol.

Cf. Panzer III, 324, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313, Jacob Suppl. I,

---

1520, Basileae 1524 mit lat. Übers., Basileae 1530 mit lat. Übers.), 1 seine *Andromache* (Louvain 1537), 1 seine *Elektra* (Romae 1545), 1 die *Hekabe* allein (Lipsiae 1554 mit lat. Übers.).

Unter den ausserhalb Frankreichs erschienenen Ausgaben von lateinischen Übersetzungen der Tragödien der griechischen Tragiker sind nur 2 Gesamtausgaben, 1 des Sophokles (übersetzt von Naogeorgus, Basileae 1558) und 1 des Euripides (übersetzt von Camillus, Berne, 1550) zu verzeichnen. Die übrigen 14 Ausgaben enthalten nur Übersetzungen eines oder zweier Stücke. Es sind die folgenden: 1 Ausgabe des *Ajax flagellifer* des Sophokles (übersetzt von Leonicerus, Basileae 1533), 4 Ausgaben der *Hekabe* des Euripides (übersetzt von Erasmus, Liptzik 1501 und Erphordiae 1515, übersetzt von Georgius Anselmus Nepos, Parmae 1506, und übersetzt von *Matthaeus Hevslerus Javranus*, Lipsiae 1554), 8 Ausgaben der *Hekabe* und der *Iphigenia* des Euripides (übersetzt von Erasmus, Venetiis 1507, Viennae Pannoniae 1511, Basileae 1518, Florentiae 1518, Coloniae 1519, Basileae 1522, Basileae 1524, Basileae 1530) und 1 Ausgabe der *Elektra* des Euripides (übersetzt von P. Victorius (oder Camillus?), Bâle nach 1545). 5 dieser Ausgaben von lateinischen Übersetzungen fallen zusammen mit ebensovielen der vorher erwähnten Originalausgaben, die zugleich die lateinische Übersetzung enthalten.

7f. u. D. P. S. 2, Copinger I, 437. Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ein Nachdruck der unter A Nr. 2 erwähnten Ausgabe.

7. Tragoediae, s. t. n., s. l., 1493, fol.

Cf. Panzer IV, 59, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313.

8. Tragoediae, cum commentario Danielis Caietani et eiusdem Apologia, Venetiis, s. t. n., 1493, fol.

Cf. Panzer III, 202, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313. Beide verzeichnen die Ausgabe mit der Jahreszahl 1483, bemerken aber dazu, dass sie wohl für 1493 anzusetzen sei.

9. Tragoediae, cum commentariis Gellii Bernardini Marmitae et Danielis Caietani, Venetiis, per Matheum Capcasam, 1493, fol.

Cf. Panzer III, 338, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313f., Copinger I, 437; auch von Bähr I, 231 und Schmidt-Wartenberg S. 6 erwähnt.

10. Tragoediae cum duobus commentariis: videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani, Venetiis, per Joannem Tridinum de Cirreto alias Tacuinum, 1498, fol.

Cf. Panzer III, 436, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314, Copinger I, 437; auch von Bähr I, 231 und Schmidt-Wartenberg S. 6 erwähnt; nach letzterem ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

11. Biga tragoediarum cura Conradi Celtis, s. l. t. et a. n., 4°.

Cf. Panzer IV, 193, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314. Nach Panzer *circa finem Sec. XV.* anzusetzen. Nach Reinhardstöttner (*Plautus* S. 35) eine Ausgabe der zwei Tragödien *Hercules furens* und *Thyestes* aus dem Jahre 1486.

12. Tragoediae cum duobus commentariis videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani, Venetiis, s. t. n., 1505, fol.

Cf. Panzer VIII, 378. Von uns selbst eingesehen; nach Schmidt-Wartenberg S. 6. ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

13. Tragoediae, Florentiae, studio et impensa Philippi de Giunta, 1506, 8°.

Cf. Panzer VII, 9, Brunet V, 285, Bähr I, 231, Schmidt-Wartenberg S. 6.

14. Tragedie Senece cum duobus commentariis, Venetiis, impr. a Philippo pincio, 1510, fol.

Cf. Panzer VIII, 401, Brunet Suppl. II, 633f., Bähr I, 231, Schmidt-Wartenberg S. 6; nach letzterem ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

15. L. Annei Senece Cordubensis posterioris Medea, Wittemburgii, per Joannem Gronenberg, 1512, 4°.

Cf. Panzer XI, 538, Schmidt-Wartenberg S. 10.

16. Tragoediae, Florentiae, sumptibus Philippi de Giunta, 1513, 8°.

Cf. Panzer VII, 15, Brunet V, 285f.. Bähr I, 231, Schmidt-Wartenberg S. 6; nach Brunet und Schmidt-Wartenberg ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 13.

17. Tragoedia secunda Thyestes, Viennae Pannoniae, in aedibus Hieronymi Vietoris et Joannis Singrenii, 1513, 4°.

Cf. Panzer IX, 15; Schmidt-Wartenberg S. 10.

18. Tragoedia sexta, quae Troas inscribitur, Viennae Pannoniae, per Hieronymum Vietorem et Joannem Singrenium, 1513, 4°.

Cf. Panzer IX, 17, Schmidt-Wartenberg S. 10.

19. Tragoediae (ex recens. Hier. Avantii), Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1517, 8°.

Cf. Panzer VIII, 439, Brunet V, 286 u. Suppl. II, 634, Bähr I. 231, Schmidt-Wartenberg S. 6. Von Bernhardy S. 434 als *Vulgata*, von Tachau, *Die Arbeiten* S. 340, als *Aldina* bezeichnet.

20. Octavia per Erasmum Roterodam., Coloniae, ex aedibus Cornelii Zeryckzee pro Jo. Gymnico, 1517, 4°.

Cf. Panzer VI, 377, Schmidt-Wartenberg S. 10.

21. Tragoedia Hercules Furens, Argentorati, apud Joannem Knoblauchum, 1521, 8°.

Cf. Panzer VI, 95, Jacob I, 23, Schmidt-Wartenberg S. 10.

22. Tragoediae cum expositoribus Marmita et Gaietano, Venetiis, per Bernardinum de Vianis de Lexona, 1522, fol.

Cf. Panzer VIII, 475; nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

23. Tragoediae X, Basileae, per Henricum Petrum, 1529, 8°.

Cf. Panzer VI, 273; Schmidt-Wartenberg S. 10.

24. Tragoediae, Basileae, 1541.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 10.

II. Übersetzungen.

A. In französischer Sprache:[1])

1. Les tragédies de Seneque, desquelles sont extraictz plusieurs . . . sentences tant en latin comme en françoys, et

[1]) Die entsprechenden Übersetzungen der drei griechischen Tragiker sind:

en la fin est adjoustee la vie et trespassement du dit Seneque, ensemble aucuns epitaphes, epigrammes et dictz moraux extraicts de Floret, des parabolles de M[e] Alain et de Thobie (par maistre Pierre Grosnet). Paris, Denys Janot, 1534, in-8.

Cf. Brunet V, 287, der zu dieser Ausgabe bemerkt: «*Ce livre se trouve ordinairement à la suite de celui qui a pour titre: Les Authoritez . . . du grant Seneque* (*voir ci-dessus, col.* 282)». In Spalte 282 verzeichnet Brunet folgende Ausgabe:

Les authoritez, sentences et singuliers enseignements du grant censeur, poëte, orateur et philosophe moral Seneque, tant en latin comme en françois . . . On les vend . . .

---

1. Tragedie de Sophocles intitulée Electra . . . traduicte du grec . . . en rythme Francoyse (par Lazare de Baïf). Paris, pour Est. Roffet, 1537, 8°. (Cf. Jacob I, 6f. u. Suppl. I, 5, Brunet V, 452f., Hennebert. *Histoire* S. 134 Anm. 1, Birch-Hirschfeld, *Geschichte* Anm. S. 10, Pinvert, *Baïf* S. 102).

2. La Tragedie d'Euripide, nommee Hecuba: traduicte du Grec en rythme Francoise (par Laz. de Baïf). Paris, Robert Estienne, 1544, 8°. (Cf. Jacob I, 10, Brunet II, 1104, Hennebert S. 134, Anm. 1, Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10, Pinvert S. 103. Die von Jacob Suppl. I, 6 erwähnte Ausgabe von 1554 ist wohl mit der eben erwähnten identisch).

3) L'Iphigenie d'Euripide . . . tournée de grec en françois, par l'auteur de l'Art poétique (Thomas Sibilet), Paris, Gilles Corrozet, 1549 (nouv. titre 1550), 8°. (Cf. Jacob I, 9, Brunet II, 1105, Hennebert, S. 134 Anm. 1, Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10. Jacob bemerkt ausdrücklich, dass sich die Ausgabe von 1550 von der von 1549 nur hinsichtlich des Titels unterscheidet).

4. Nachdruck der unter Nr. 2 erwähnten Übersetzung der *Hekabe* von Lazare de Baïf, Paris, Robert Estienne, 1550, 8°. (Cf. Jacob I, 9f., Brunet II, 1104, Hennebert S. 134, Anm. 1, Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10, Pinvert, S. 105. Du Verdier, *Bibliothèque* S. 471, Beauchamps, *Recherches* Tl. I, S. 165, Goujet, *Bibliothèque* IV, 179 u. 465, erwähnen eine Übersetzung der *Hekabe* des Euripides von Guillaume Bouchetel, die im Jahre 1550 und zwar nach den beiden ersten bei Robert Estienne, nach Goujet bei Estienne Roffet gedruckt worden sein soll. Auch Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10, verzeichnet diese Ausgabe. Faguet, *La tragédie* S. 178 ist der Ansicht, dass die Übersetzung Bouchetel's nicht gedruckt worden ist. Die Vermutung, dass in diesem Falle Verwechslungen mit den unter Nr. 4, bzw. (hinsichtlich des Druckers) Nr. 1 erwähnten Ausgaben von Übersetzungen Baïf's stattgefunden haben, liegt sehr nahe).

en la boutique de Denis Janot. — Cy finent les authoritez, etc. nouuellement imprimees par Denys Janot, pour Pierre Sergent et Jehan Longis (fut acheue d'imprimer le 2e de may Mil cinq cens XXXIIII), pet. in-8., lettres rondes.

Hierzu wird bemerkt: *«Ce recueil est ordinairement accompagné de la traduction des Tragédies de Sénèque par P. Grosnet, imprimée également en 1534 (voy. ci-après); les deux part. rel. en 1 vol. mar. bl. 30 fr. Veinant.*

Im Supplement II, 631 wird verzeichnet:

Les Authoritez, Sentences et singuliers enseignemens du grand Censeur, poëte orateur et philosophe moral Senèque, tant en latin comme en francoys, par P. Grosnet. Paris, Denys Janot et Jehan Longis, 1534, in-8. — Les Tragédies de Sénèque . . . Et en la fin est adioustée la Vie et Trespassement dudict Sénèque, par P. Grosnet. Paris, D. Janot, 1534, in-8, lett. rondes.

2. Cy commence la premiere tragedie du grand Censeur, poete, philosophe et Orateur moral Seneque, laquelle est nommee Hercules furens. — Fin des Sentences et motz dorez de toutes les tragédies du grand Censeur, Poete, Orateur, et Philosophe moral Seneque tant en latin comme en françoys. (Par maistre Pierre Grosnet, maistre es ars, et licentier en chascun droict.) Imprimez nouvellement par Denys Janot pour Jegan (sic!) Longis et Pierre Sergent, s. d. in-8 de 56 ff. sign. A-Giii.

Das ist die von Jacob I, 23 verzeichnete Ausgabe, zu der er bemerkt: *«Cette édition, sans titre, est différente de celle de 1534, avec titre au nom de Longis seul.»*

Auf diese Ausgabe bezieht sich folgende Bemerkung Brunet's V, 287: *«Un exemplaire sans titre, mais qui paraît être d'une édition différente, est porté à 5 fr. dans le cat. de Soleinne, nº 151. C'est un in-8 de 56 ff.; signat. A-Giij, avec cette souscription: Imprimez nouuellement par Denys Janot pour Jegan (sic!) Longis et Pierre Sergent (sans date).*

Die Vermutung Brunet's, dass bei der von Jacob verzeichneten Ausgabe der Titel fehlt, hat jedenfalls viel Wahrscheinlichkeit für sich. Der Name Longis wird bei Brunet in der Ausgabe der Übersetzung der Tragödien überhaupt nicht erwähnt. Dagegen verzeichnet Panzer VIII, 180 eine Ausgabe «*Les Tragedies* . . . (der Titel stimmt, insoweit wir denselben nicht mitteilen, mit

dem bei Brunet V, 287 überein) . . . *des Paraboles de Mr. Alain et de Thobie, et plusieurs autres. Paris, par Jean Longis. MDXXXIV. 8.»* Überdies ist zu beachten, dass die von Brunet V, 282 erwähnte Ausgabe der *Authoritez* hinsichtlich der Angaben über den Drucker «*nouuellement imprimees par Denys Janot, pour Pierre Sergent et Jehan Longis*» mit der von Jacob verzeichneten Ausgabe der Übersetzung der Tragödien übereinstimmt. Sollte diese Ausgabe der *Authoritez* vielleicht als erster Teil zu der von Jacob verzeichneten gehören? Freilich würde alsdann, nach Brunet wenigstens, dieser erste Teil ein auf die Zeit des Druckes bezügliche Angabe enthalten. Die Angaben bei La Croix, *Bibliothèque* II, 286, sowie bei Goujet VI, 185 u. 423 sind nicht ausführlich genug, als dass sie in diesem schwierigen Falle eine Aufklärung geben könnten. Eine Entscheidung der Frage, ob den von Brunet und Jacob verzeichneten Ausgaben thatsächlich zwei verschiedene Ausgaben zu Grunde liegen oder nicht, kann wohl erst nach Einsichtnahme eines der mit Datum versehenen Exemplare getroffen werden.

Eben so schwer zu entscheiden wie die Frage, welche die Ausgaben selbst betrifft, ist eine zweite bezüglich ihres Inhalts.

Goujet (*Bibliothèque* VI, 423) verzeichnet: *Paraphrase de quelques endroits des Tragédies de Seneque (en prose) par Pierre Grognet ou Grosnet, à la suite de ses Sentences de Seneque le Philosophe, à Paris, 1534, in-8°.*

Auf S. 185 desselben Bandes bemerkt er zu dieser Ausgabe: «*Rien de plus mauvais. Je ne vous conseille pas de vous ennuïer avec ce miserable Traducteur. Sa paraphrase ne contient au reste qu'environ cinquante pages.*

Rigoley de Juvigny (La Croix du Maine, l. c. II, 287, Anm.) erwähnt eine *Paraphrase en prose de quelques Tragédies de Sénèque, imprimée chez Denys Janot, Paris, 1534, in-8°*, als Werk Pierre Grosnet's.

Nach Vapereau (*Dictionnaire* S. 1836) möchte man vermuten, dass Grosnet Übersetzungen sämtlicher Tragödien bietet. Auch Birch-Hirschfeld (*Geschichte*, Anm. S. 11) scheint seine Ausgabe für eine Übersetzung sämtlicher Tragödien zu halten. Um eine solche kann es sich indessen nach dem Vorausgehenden wohl kaum handeln.

Ausser Grosnet kommen hier nur noch die beiden später noch ausführlicher zu besprechenden Übersetzungen, bzw. Bearbeitungen des *Agamemnon* von Toutain (1556) und Le Duchat (1561) in Frage.

B. Übersetzungen in andere Sprachen:[1]).

1. Tragedia quarta, ital. a Pythio, Venetia, stampata per Christofolo di Pensa da Mandello, 1497, 4°.

Cf. Hain Bd. II, Tl. II, S. 314, Brunet V, 287, Copinger I, 438.

2. La tragedia dita Agamemnone, ital. ab Evangelista Fossa da Cremona, Venesia, impressa per Maestro piero bergamascho a le spese de zuan antonio de Monsera, 1497, 4°.

Cf. Hain Bd. II, Tl. II, S. 314, Brunet V, 287 f., Copinger I, 438.

3. Troades übersetzt von Jaspar Heywood 1559.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 9.

4. Troades übersetzt von Jaspar Heywood 1560.

Cf. Brunet V, 288, Schmidt-Wartenberg S. 9; nach letzterem ein Nachdruck der Ausgabe Nr. 3.

5. Thyestes übersetzt von Jaspar Heywood 1560.

Cf. Brunet V, 288, Schmidt-Wartenberg S. 9.

6. Le tragedie tradotte da Lod. Dolce, Venetia, Sessa, 1560, 12°.

Cf. Brunet V, 287, Vapereau 1863.

7. Hercules furens, ins Englische übersetzt 1561.

Cf. Wülker S. 203. Nach Schmidt-Wartenberg (S. 9) wäre der

---

[1]) Diesen Übersetzungen Seneca's entsprechen folgende der griechischen Tragiker: eine Übersetzung der *Antigone* des Sophokles von Luigi Alamanni (Venezia, 1533); Panzer (VIII, 534), der diese Ausgabe verzeichnet, nennt zwar den Übersetzer nicht, es ist indessen wohl anzunehmen, dass dies eine Separatausgabe der auch in dem 2. Bande der *Opere toscane al christianissimo re Francesco primo* von *Alamanni* (Venise 1533) ist, weil der Drucker dieses letztern Werkes, Pietro de Nicolini da Sabio, von Panzer auch als Drucker der vorher erwähnten Einzelausgabe der *Antigone* genannt wird (cf. Panzer VIII, 333, Brunet I, 125); weitere Ausgaben des 2. Bandes der *Opere toscane* erschienen zu Lyon (1533) und zu Venedig (1542; cf. Panzer VII, 353, Brunet, l. c.); eine spanische Übersetzung der *Elektra* des Sophokles von Hernan Perez de Oliva (Burgos 1528 und Burgos 1531, cf. Brunet Suppl. II, 669; letztere Ausgabe von demselben Drucker, daher wohl auch dieselbe Übersetzung) und endlich eine italienische Übersetzung der *Hekabe* des Euripides von Giovanbatista Gelli (Florentiae, s. a., cf. Panzer VII, 50). Insgesamt 3 Übersetzungen in 7 Ausgaben.

Hercules furens erst im Jahre 1581 und zwar von J. Heywood übersetzt worden.

Aus diesen Ausgabenverzeichnissen ergibt sich folgende Tabelle:[1])

	Ausgaben im Originaltext 41		Ausgaben von Übersetzungen 11		52
	in Frankreich erschienen 17	nicht in Frankreich erschienen 24	in französischer Sprache 4	in andern Sprachen 7	
Gesamtausgaben	13	17	2	—'	32
Ausgaben einzelner Tragödien	4	7	2	7	20

Wie aus dieser Tabelle ersichtlich ist, war in Frankreich an Seneca-Ausgaben kein Mangel. Während gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts die italienischen Ausgaben viel zahlreicher sind, als die französischen, mehren sich diese letzteren gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ganz bedeutend. Wir zählten deren im ganzen nicht weniger

[1]) Über die Ausgaben der Werke der drei griechischen Tragiker orientiert folgende, der obigen entsprechende Tabelle:

	Ausgaben im Originaltext 33		Ausgaben von Übersetzungen 33				66
	in Frankreich erschienen 8	nicht in Frankreich erschienen 25	in lateinischer Sprache 22		in französischer Sprache 4	in andern Sprachen 7	
			in Frankreich erschienen 6	nicht in Frankreich erschienen 16			
Gesamtausgaben	4	16	2	2	—	—	24
Ausgaben einzelner Tragödien	4	9	4	14	4	7	42

als 17, darunter 13 Ausgaben sämtlicher zehn Tragödien. Mitunter mag wohl auch einmal eine der 24 ausserhalb Frankreichs erschienenen Ausgaben benutzt worden sein, unter denen ebenfalls die Ausgaben sämtlieher zehn Tragödien (17) bei weitem überwiegen. Französische Übersetzungen der Seneca-Tragödien aus der Zeit bis zum Erscheinen der beiden *Agamemnon* von Toutain und Le Duchat dürften mit Ausnahme jener von Grosnet, bezüglich derer übrigens nicht einmal feststeht, ob sie als eine vollständige Übersetzung sämtlicher Tragödien zu betrachten ist, nicht existiert haben. Es ist ja wohl auch anzunehmen, dass der Bedarf an solchen nicht gross war, und dass insbesondere den französischen Renaissancedramatikern, die ja doch sämtlich den gebildeten Kreisen angehört haben, das Verständnis des lateinischen Originaltextes wenigstens in sprachlicher Hinsicht keine besonderen Schwierigkeiten bereitet hat. An die Benutzung einer der Übersetzungen in eine andere als die französische Sprache ist wohl noch weniger zu denken. [1])

---

[1]) Wenn man die Tabelle und Verzeichnisse der Ausgaben der drei griechischen Tragiker mit jenen der Seneca-Tragödien vergleicht, so ergeben sich die nachstehend verzeichneten Resultate. Die Ausgaben der ersteren beginnen viel später zu erscheinen, als die der letzteren (nur 1 Ausgabe eines griechischen Tragikers erschien vor 1500, die erste in Frankreich erst 1528). Die Zahl der Ausgaben der Seneca-Tragödien (52) ist fast eben so gross wie die der drei griechischen Tragiker zusammen (66). Bei den letztern ist die Zahl der Übersetzungen eine ungleich grössere (33). als bei den Seneca-Tragödien (11). Bei den griechischen Tragikern ist die Anzahl der Gesamtausgaben eine viel geringere (24) und dafür die der Einzelausgaben eine viel grössere (42), als bei den Seneca-Tragödien (32, bzw. 20). Trotz der verhältnismässig grossen Zahl von Einzelausgaben der griechischen Tragiker ist die Zahl der Tragödien, die sie umfassen, doch nur eine sehr geringe (9, nämlich 3 des Sophokles: *Aiax*, *Antigone* und *Elektra* und 6 des Euripides: *Alkestis*, *Andromache*, *Elektra*, *Hekabe*, *Iphigenia in Aulis* und *Medea*), weil einzelne derselben eine unverhältnismässig grosse Anzahl von Ausgaben gefunden haben (von der *Hekabe* z. B. erschienen 9. von der *Iphigenia in Aulis* 1. von beiden Stücken zusammen 15 Ausgaben, so dass also auf diese zwei Stücke allein nicht weniger als 25 Ausgaben entfallen.) Weitaus die grösste Zahl der Gesamtausgaben der griechischen

In Anbetracht der nicht unbedeutenden Verschiedenheiten der beiden Handschriftenfamilien versteht es sich wohl von selbst, dass wir bei unseren Untersuchungen die Rezension der interpolierten Familie zu Grunde legen.

Die Ausgabe der Seneca-Tragödien von Leo bietet einen kritisch behandelten Text, der in erster Linie auf dem *Etruscus* beruht. Auf Abweichungen dieses Textes von der Rezension der interpolierten Familie wird in den Fussnoten verwiesen und zwar durch den Buchstaben A, wenn kein Zweifel besteht, dass die betreffende Lesart auf die ursprüngliche *recensio interpolata* zurückgeht, mit dem Buchstaben ς dagegen, wenn es ungewiss erscheint, ob eine Lesart auf die ursprüngliche *recensio interpolata* zurückgeht oder einem spätern Interpolator zuzuschreiben ist.

Neben dieser Ausgabe von Leo haben wir in verschiedenen Fällen zwei aus dem 16ten Jahrhundert stammende Ausgaben der Tragödien benutzt. Die eine derselben wurde 1505 zu Venedig, die andere 1576 zu Antwerpen gedruckt. Eine französische Ausgabe aus dem 16ten Jahrhundert ist uns leider nicht zugänglich gewesen.

Die wesentlichsten Verschiedenheiten der beiden Handschriftenfamilien der Seneca-Tragödien bestehen:

1. in dem Hinzutreten eines zehnten Stückes, der *Octavia,* in der interpolierten Familie;

2. in einer verschiedenen Aufeinanderfolge der einzelnen Tragödien in den beiden Familien;

3. in verschiedenen Titeln für fünf der zehn Tragödien;

4. in einer Reihe von Verschiedenheiten hinsichtlich der Verteilung kleinerer und grösserer Textpartien an die Träger der einzelnen Rollen, Verschiedenheiten, die

---

Tragiker aber ist erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen. Endlich ist auch noch zu berücksichtigen dass speziell Frankreich an den Ausgaben der griechischen Tragiker einen verhältnismässig viel geringeren Anteil hat (auf dasselbe treffen nur ca. 27 Prozent der von uns verzeichneten Ausgaben derselben), als an den Ausgaben der Seneca-Tragödien (von denen nicht weniger als ca. 40 Prozent auf Frankreich entfallen).

5. nicht unwesentliche wenn auch nur teilweise Verschiedenheiten des Textes selbst zur Folge haben.

Ad. 3. Die verschiedenen Titel sind

im Etruscus:	in den Handschriften der interpolierten Familie:
Hercules	*Hercules furens*
Troades	*Troas*
Phoenissae	*Thebais*
Phaedra	*Hippolytus*
Hercules	*Hercules Oetaeus*

Ad. 4. Nach der recensio interpolata ist z. B. der Chor an dem Dialoge der 1. Scene des IV. Aktes des *Hercules furens* nicht beteiligt. Die Überschrift der Scene im *Etruscus*, nämlich *Hercules, Amphytrion, Megera, Chorus* weist dagegen auf eine Beteiligung des Chores hin; allerdings wird auch bezüglich dieser Handschrift keine Zuteilung bestimmter Verse an den Chor von Leo vermerkt. Aber im *Ambrosianus*, dessen Scenenüberschrift zwar mit jener der *recensio interpolata* übereinstimmt und daher, statt *Chorus*, *Theseus* verzeichnet, sind die Verse 1032 bis 1034 dem Chore zugeteilt. — Die Verteilung der Verse 99 bis 131 des Wechselgesanges zwischen Hecuba und dem Chore am Ende des 1. Aktes der *Troades* ist in der *recensio interpolata* eine andere, als im *Etruscus* u. s. w.

Die oben unter 2 aufgeführte Verschiedenheit der beiden Handschriften-Familien ist belanglos für die Untersuchung des Einflusses der Seneca-Tragödien auf die französische Tragödie des 16. Jahrhunderts. Alle übrigen aber sind wohl zu berücksichtigen.

Was die in den Handschriften der interpolierten Familie hinzugekommene *Octavia* betrifft, so ist zu bemerken, dass sie mit zu denjenigen der zehn Tragödien gehört, welche französischen Dramatikern des 16ten Jahrhunderts als Vorlage gedient haben. Wir erinnern daran, dass Garnier dieselbe für seine *Porcie* (1568)[1]) nicht nur als Muster benützt, sondern auch

---

[1]) Die den hier erwähnten Tragödien Garnier's beigefügten Jahreszahlen beruhen auf den Angaben Förster's in seiner Ausgabe

grössere Partien derselben bei teilweise fast wörtlicher Anlehnung an den lateinischen Text verwertet hat. Auch in seiner *Cornelie* (1573? oder 1574), in seinem *Marc-Antoine* (1578) und in seinen *Juives* (1583) sind vielfach Anklänge an die *Octavia* zu beobachten. [1] Ausser dieser Verwertung der Tragödie durch Garnier sind noch zwei Bearbeitungen derselben zu erwähnen, eine *Octavie* (1589) von Roland Brisset und *Octavie, femme de l'empereur Néron* (1599), das Werk eines Anonymus. [2]

Der Titel der Tragödien in den Handschriften der interpolierten Familie erklären uns die Wahl der Titel verschiedener französischer Übersetzungen und Bearbeitungen der Seneca-Tragödien. Garnier wählte wohl lediglich in Anlehnung an die entsprechenden Titel der *recensio interpolata* die Titel *Hippolyte* (1573) und *La Troade* (1579.) Brisset betitelte seine Bearbeitung des ersten Hercules *Hercule furieux* (1589), Nicolas Le Digne jene des zweiten *Hercules Oeteus* (1584), Robelin seine Bearbeitung der Phoenissae *La Thébaide* (1584). Vielleicht ist auch bei der Wahl des Titels von Jean de La Taille's Tragödie *Saül le furieux* (1562?) der Titel des ersten *Hercules* nach der interpolierten Familie nicht ohne Einfluss gewesen.

Wenn auch die unter 4 und 5 besprochenen Verschiedenheiten nicht wesentliche Verschiedenheiten der Tragödien als solche bewirken, so sind sie doch geeignet, einzelne Scenen verschiedenartig zu gestalten. Zu diesen in den beiden Handschriften-Familien verschiedenartig gestalteten Scenen gehören z. B. auch solche, an welchen der Chor beteiligt ist. Es wird sich in der Folge zeigen, dass die Berücksichtigung dieser

---

der Tragödien dieses Dichters (Garnier, *Les tragédies* Bd. I, S. XII. Bd. II, S. XXXIII).

[1] Cf. Schmidt-Wartenberg, *Seneca's Influence* S. 21 ff., Rigal, *Le théâtre* S. 289.

[2] Unrichtig ist Schmidt-Wartenberg's (cf. l. c., S. 28, Anm.) Angabe, dass auch Nicolas Le Digne die *Octavia* übersetzt habe. Le Digne's Bearbeitung des *Hercules Oetaeus* wird dagegen von Schmidt-Wartenberg nicht erwähnt.

Verschiedenheiten für die Untersuchung über die Behandlung des Chores sehr wohl geboten scheint. Von grosser Bedeutung ist die Berücksichtigung dieser Verschiedenheiten auch bei der Beurteilung französischer Übersetzungen und Bearbeitungen der Seneca-Tragödien. Es finden sich in denselben zahlreiche Stellen, die mit der Lesart des *Etruscus* nicht übereinstimmen, sich aber nach der Rezension der interpolirten Familie auf die einfachste Weise erklären lassen.

Auf weitere Einzelheiten bezüglich der Seneca-Tragödien, insbesondere auf eine eingehende Besprechung der Komposition derselben, können wir uns, wenn wir den Umfang der vorliegenden Arbeit nicht allzusehr ausdehnen wollen, nicht einlassen. Wir werden uns deshalb im weitern Verlaufe derselben in der Hauptsache an die Ausführungen Fischer's in seinem Buche *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie* halten, welches in seinem ersten Teile eine bisher noch nicht so eingehend durchgeführte Untersuchung über die Konstruktion und Komposition der Seneca-Tragödien bringt. In den Fällen, in welchen wir anderer Meinung sind, als Fischer oder etwas beizufügen haben, wollen wir das in dem zweiten Teile unserer Arbeit gelegentlich der Besprechung der französischen Tragödien thun.

Kapitel II.

Die französischen Tragödien von 1552 bis 1561.

Dem ersten Dezennium nach der ersten Aufführung der *Cléopâtre* des Jodelle sind vielleicht die in dem folgenden Verzeichnisse enthaltenen Tragödien zuzuteilen.

Zeit der Abfassung	Jahr der ersten Aufführung	Jahr des ersten Druckes	Titel	Verfasser
?	1552	1574	*La Cléopâtre capt.*	Jodelle
?	?	1574	*Didon se sacrif.*	"
?	1553? od. 1554?	1555	*Médée*	La Péruse
?	1554	1559	*Sophonisba*	Saint-Gelais
?	1556?	1556	*Agamemnon*	Toutain
?	1556?	1556?, (1566)	*Josias*	Messer Philone (Des Mazures?)
?	1557?	1565?, (1566)	*David combatt.* / " *triomph.* / " *fugitif*	Des Mazures
?	1558?, (1561)	1561	*Jules César*	Grévin[1])
?	1560?	1561	*La Soltane*	Bounyn[2])
?	1560?, 1563?	1563	*Philanire*	Rouillet
?	1561?	1561?	*Agmemnon*	Le Duchat
?	1561	1566	*Aman*	Rivaudeau
?	1561?	—	*Suzanne*	La Croix
Zwischen 1559 und 1562	1562?	1573	*Alexandre*[3])	Jacques de La Taille
	1562?	1573	*Daire*[3])	

Wir haben ursprünglich, ausser nach den Daten für die erste Aufführung und für den ersten Druck, auch nach solchen für die Abfassung der einzelnen Tragödien gesucht, aber nur so unsichere Anhaltspunkte gefunden, dass wir auf eine Berücksichtigung derselben bei der Herstellung des obigen Verzeichnisses fast immer verzichten mussten.

Die Daten der ersten Drucke sind im allgemeinen viel leichter und mit ungleich grösserer Sicherheit festzustellen, als die für die Aufführung der genannten Stücke.

Angaben über die Aufführung der Tragödien finden sich

[1]) Nach Pinvert (*Jacques Grévin*, S. 21, Anm. 1) schrieb der Dichter seinen Namen mit einem *accent aigu.*

[2]) Nach der Brüder Parfaict *Histoire* (III, 325, Anm. a) hat der Dichter selbst Bounyn und nicht Bounin geschrieben.

[3]) Neben den Titeln *Alexandre* und *Daire* fanden wir bei den einschlägigen Autoren auch die folgenden verwendet: «*La mort d'Alexandre, Darie, Darius, La mort de Daire,* bzw. *La mort de Darie*». Die in der obigen Liste enthaltenen Namen kamen am häufigsten vor. Wie lauten die Titel in den Originalausgaben?

bei einigen Autoren [1]) nur vereinzelt. Zahlreichere Angaben bieten der Brüder Parfaict *Dictionnaire des théâtres de Paris* und Léris; die meisten Daten über Aufführungen finden wir aber in Mouhy's *Tablettes* und in dessen *Abrégé,* sowie in dem von Faguet so häufig zitierten *Journal du théâtre français.* Doch sind die genannten Werke teilweise nur wenig oder gar nicht zuverlässig.

Dass Beauchamps' Angaben mit Vorsicht aufzunehmen sind, wurde schon von Dannheisser hervorgehoben. [2]) Viel günstiger als von diesem wird Beauchamps jedoch von Stiefel beurteilt [3]), und auch wir halten diesen Autor immer noch für einen der verlässigeren.

Auf die Unzuverlässigkeit der Brüder Parfaict ist schon oft hingewiesen worden. [4]) Wichtig erscheint es uns jedoch, noch besonders darauf aufmerksam zu machen, dass die beiden von den Brüdern Parfaict verfassten Werke, die *Histoire* und das *Dictionnaire* durchaus nicht gleichwertig sind. Das letztgenannte wurde von den Verfassern nur begonnen, nicht aber auch vollendet. Nach dem Tode des einen der beiden Brüder, François, im Jahre 1753, gab der andere, Claude, die Fortsetzung des Werkes auf. [5]) Es erschien im Jahre 1756. Der Name dessen, der es fortgesetzt hat, ist in demselben

---

[1]) So z. B. bei La Croix, Du Verdier, Beauchamps, Goujet. in der *Histoire du théâtre français* der Brüder Parfaict, in der *Bibliothèque du théâtre français* des Duc de La Vallière und in verschiedenen andern Werken.

[2]) Zschr. f. fr. Spr. u. L. 1892. XIV, 44: „*Wehe dem Litterarhistoriker, der an Beauchamps' Aufstellungen keine Kritik übt.*"

[3]) *Über die Chronologie* S. 2: „*Der fleissige und zuverlässige Beauchamps.*"

[4]) z. B. von Lombard, *Étude sur Alexandre Hardy,* in: Zschr. f. fr. Spr. u. L. 1880. I, 161—185, 348—397, 1881. II, 63—72 (zitiert von Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74); Chardon, *La vie de Rotrou mieux connue* S. 18 (zitiert von Rigal, l. c.); Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74 ff.; Dannheisser, *Studien zu Jean de Mairet's Leben und Wirken* und *Zur Chronologie der Dramen Jean de Mairet's,* in den Rom. Forsch. V (zitiert in d. Zschr. f. fr. Spr. u. L., 1889. XI, 65—72, bzw. 1890. XII, 97—100); Stiefel, *Über die Chronologie* S. 1; Mahrenholtz in d. Zschr. f. fr. Spr. u. L, 1889. XI, 145 und 1890. XII, 240.

[5]) Cf. *Dictionnaire* Bd. I, S. III.

nicht genannt. Verschiedene Stellen der in dem I. Bande enthaltenen Vorrede, sowie vor allem auch der Umstand, dass Claude Parfaict durch eine in Mouhy's *Abrégé* abgedruckte, allerdings erst vom 14. Dezember 1767 datierte «*Renonciation de M. Parfaict à son Privilege pour l'Histoire du Théatre François*» [1]) auch das erwähnte *Privilège* an den *Chevalier* übertragen hat, lassen schliessen, dass dieser der Fortsetzer des *Dictionnaire* ist. Die bedeutende Mehrung an Daten, welche dieses letztere der *Histoire* gegenüber aufweist, sowie auch andere Verschiedenheiten der beiden Werke sind wohl zumeist auf Mouhy's Rechnung zu setzen. Die Übereinstimmung der Angaben des *Dictionnaire* mit jenen in Mouhy's Werken wird die Richtigkeit unserer Annahmen bestätigen. Dem *Dictionnaire* der Brüder Parfaict aber kann wegen der Beteiligung Mouhy's an dessen Bearbeitung kaum mehr Bedeutung beigemessen werden, als den Werken dieses Autors selbst.

Mouhy's *Tablettes dramatiques*, sowie des gleichen Verfassers *Abrégé de l'histoire du théâtre français* sind von Stiefel als äusserst geringwertig beurteilt worden. [2]) Auch Léris' *Dictionnaire* ist nur eine Kompilation von untergeordneter Bedeutung. [3])

Die Angaben Nicéron's, sowie diejenigen der *Anecdotes*

---

[1]) Cf. *Abrégé* Bd. I, S. XIV.

[2]) *Über die Chronologie* S. 2f. *Die Tablettes* werden als „*ein aus Beauchamps und Parfaict zusammengestoppeltes alphabetisches Dramenverzeichnis mit wörtlich gestohlenen Notizen*“ bezeichnet, welches „*trotz der beiden trefflichen Führer*“ — Beauchamps und Parfaict sind gemeint — „*Schnitzer genug* enthält“. Etwas sonderbar mag es erscheinen, dass die Brüder Parfaict an dieser Stelle als treffliche Führer bezeichnet werden, nachdem auf der vorausgehenden Seite erklärt worden war, dass das Ansehen dieser Historiker besonders hinsichtlich der Chronologie in den letzten Jahrzehnten bedenklich erschüttert worden sei etc. Stiefel wollte durch die oben angeführte Äusserung jedenfalls konstatieren, dass die *Tablettes* ausser den auf Beauchamps und Parfaict beruhenden Fehlern noch eine recht grosse Zahl anderer enthalten. Das *Abrégé*, in dessen *Avertissement* (I, S.VII) die Tablettes als erste Ausgabe dieses zweiten Werkes bezeichnet werden, ist nach Stiefel „*fast ganz wertlos* und *bekundet selbst den Tablettes gegenüber einen entschiedenen Rückschritt*“, ein Urteil, dem wir vollständig beipflichten.

[3]) Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74.

dramatiques und der *Annales dramatiques* beruhen nach Stiefel fast ausschliesslich auf Beauchamps und Parfaict.[1]) Die *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations* ist schon von Ebert als *„eine sehr unkritische Kompilation"* bezeichnet worden.[2]) Mehr Vertrauen verdient dagegen La Vallière's *Bibliothèque*,[3]) welche von Stiefel das *„wichtigste historische Werk über das französiche Theater"* genannt wird.

Bezüglich des handschriftlich erhaltenen *Journal du théâtre français*, welches ebenfalls Mouhy zugeschrieben wird[4]), äussert sich Faguet wie folgt: «*Ce Journal du théâtre français est . . . d'une autorité très douteuse, les sources n'y étant point indiquées Cependant les indications et dates que l'on peut contrôler par les dates et indications des contemporains se trouvent généralement exactes*». Faguet bemerkt ferner, dass die Daten des *Journal* mit jenen in Mouhy's *Abrégé* übereinstimmen,[5]) und meint deshalb, das erstere könne wohl das «*manuscrit préparatoire*» für das letztere gewesen sein. Das *Journal* verzeichne auch den Ort der Aufführung, der im *Abrégé* nicht angegeben werde. Wohl aus diesem Grunde hat Faguet das *Journal* und nicht das *Abrégé* benutzt. Am Schlusse seiner Bemerkungen über ersteres versäumt Faguet indessen nicht, darauf aufmerksam zu machen, dass er dasselbe nur «*sous le bénéfice de ces*» [der vorher besprochenen] *réserves*» zitieren werde. Viel skeptischer als Faguet steht Rigal[6]) diesem *Journal du théâtre*

---

[1]) *Zur Chronologie* S. 2.

[2]) *Entwicklungsgeschichte* S. 129, Anm.

[3]) Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74; Stiefel, in: *Litteraturbl.* f. g. u. r. Ph. 1885, Nr. 9, Sp. 380.

[4]) Faguet, *La tragédie* S. 90, Anm.; Stiefel, l. c., und *Zur Chronologie* S. 3f.; Rigal, *Alexandre Hardy* S. 87; Pinvert, *Jacques Grévin* S. 43.

[5]) Bei Stiefel haben dagegen gerade die *„geringen Übereinstimmungen zwischen dem Journal . . . und dem Abrégé sowie den Tablettes"* Bedenken gegen Mouhy's Autorschaft wachgerufen (*Zur Chronologie* S. 3, Anm. 1). Auch wir haben im Laufe unserer Untersuchungen beobachtet, dass die Angaben des *Journal* einerseits, und die der *Tablettes* und des *Abrégé* andererseits ziemlich häufig ganz bedeutend auseinandergehen.

[6]) *Alexandre Hardy* S. 87 u. 688ff.; *Le théâtre* S. 266, Anm

français gegenüber, indem er dasselbe überhaupt nicht mehr unter die Zahl der «*documents sérieux*» rechnet. Ebenso wird es von Petit de Julleville [1]) und von Becker[2]) als vollständig wertlos bezeichnet. Ganz entgegengesetzter Ansicht ist Pinvert, der bezüglich des *Journal* Folgendes bemerkt: «*J'ai invoqué un témoignage qui jouit en cette matière d'une autorité toute particulière: le Journal chronologique du Théâtre françois. Ce Journal est un manuscrit anonyme très intéressant, fait au XVIII*ᵉ *siècle par Charles de Fieux, chevalier de Mouhy (ce qu'établit une note de la main de Befara, placée au-devant du premier volume). Mouhy n'indique pas ses sources; mais il a dû travailler sur des registres du temps, et l'on s'accorde à reconnaître l'exactitude du Journal, singulièrement en ce qui concerne le lieu et la date des spectacles, qu'il prend toujours soin de relever avec beaucoup de précision (d'où le titre de Journal chronologique)*». [3]) Pinvert führt aber Gründe für seine Annahme, dass Mouhy aus verlässigen Quellen geschöpft habe, nicht an [4]), auch weiss er ausser Faguet, der übrigens die Angaben des *Journal* nicht einmal rückhaltslos übernimmt, niemand zu nennen, der die Korrektheit derselben anerkannt hätte.

Auch in neueren Werken finden sich gerade hinsichtlich der Daten der Aufführungen mitunter nicht wenig Irrtümer. So bei Lucas[5]), dessen Angaben auf dem *Dictionnaire* der Brüder Parfaict beruhen, ferner insbesondere auch bei Faguet, der dem *Journal du théâtre français* denn doch mehr Bedeutung beigemessen hat, als demselben thatsächlich zukommt. [6])

[1]) *Répertoire du théâtre comique en France* S. 322, Anm. 2 (zitiert von Rigal, *Alexandre Hardy* S. 688).

[2]) Deutsche Litz. 1899, Nr. 18, Sp. 705.

[3]) *Jacques Grévin* S. 43 f.

[4]) Mouhy selbst sagt in der *Préface* zu seinen *Tablettes* (S. VIII): «*Avant Moliere les Comédiens n'avoient point de Registres, et . . . ce n'est que depuis ce grand homme qu'ils en ont conservé l'usage. Le premier des Registres de la Comédie Françoise est du 6 Avril 1663 jusqu'au 6 Janvier 1664, et le second reprend au 2 Janvier de la même année 1664, et est terminé le 4 Janvier 1665*».

[5]) Lucas (*Histoire* III, 269) setzt z. B. eine Aufführung der *Didon* für 1552 an.

[6]) Cf. Stiefel, Lbl. f. g. u. r. Ph., 1885, Nr. 9, Sp. 377—380.

Überaus vorsichtig in seinem Urteile ist Rigal.[1]) In der letzten seiner Arbeiten über das französische Theater verzeichnet er die Aufführungen folgender fünf Tragödien: *Cléopâtre* 1552, *Sophonisbe* 1559, *César* 1560, *Achille* 1563, *Lucrèce* 1566 und fährt dann fort: «*Et pourtant les quinze années que nous venons de parcourir constituent l'âge d'or du théâtre de la Renaissance. Désormais les représentations dont une mention nous est restée se font de plus en plus rares et s'éparpillent de plus en plus (à Verceil en Piémont, à Plombières, à Poitiers, à Rouen, jamais à Paris); elles ne s'appliquent, par suites de circonstances particulières, qu'à des œuvres et à des auteurs sans importance; ni de Jean de La Taille ni de Garnier nous n'avons appris qu'une œuvre ait été représentée au XVIe siècle*».[2]) Aus diesen Äusserungen geht hervor, dass er alle Angaben der Brüder Parfaict, Mouhy's etc. über anderweitige Aufführungen für wertlos erachtet.

Ob Rigal damit nicht vielleicht doch etwas zu weit geht? Die Beweise, die er für seine Ansicht vorbringt, reichen wenigstens nicht aus, uns von der Richtigkeit derselben zu überzeugen. Dagegen geben wir gerne zu, dass ein grosser Teil der Angaben über Aufführungen, welche Rigal nicht erwähnt, ungenau, ja insoweit dieselben von Mouhy herrühren, geradezu falsch sein mag; deshalb haben wir auch einen Teil der Daten unseres Verzeichnisses auf Seite 27 durch Beifügung von Fragezeichen als unzuverlässig gekennzeichnet.[3])

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 88ff. und *Le théâtre* S. 264ff.

[2]) *Le théâtre* S. 265.

[3]) Jacob (*Bibliothèque*, dernière partie, S. 41). bemerkt in einem Artikel über das *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*: «*Ce Théâtre ... fut ouvert au quinzième siècle par les confrères de la Passion; mais les représentations des mystères ayant été défendues par arrêt du Parlement, les confrères se virent forcés d'affermir leur Théâtre ... à une troupe de comédiens, qui l'exploitèrent, avec privilége, pendant plus de cent ans. Durant cette période, l'histoire de ce théâtre offre bien des incertitudes et bien des lacunes, car les comédiens n'avaient pas encore de registres. Il est donc fort difficile de désigner d'une manière certaine, parmi les pièces du temps, celles qui furent représentées, ou celles qui n'ont été qu'imprimées*». Worauf gründen sich diese Angaben Jacob's und inwieweit sind dieselben richtig? Wir haben bisher leider noch nicht die Zeit gefunden, uns mit denselben eingehender zu befassen.

Rigal vertritt aber nicht nur die Ansicht, dass die Mehrzahl der französischen Renaissance-Tragödien nicht aufgeführt worden ist, sondern er scheint auch geradezu anzunehmen, dass die meisten derselben, insbesondere etwa von den *Gabéonites* Jean de la Taille's an, in Anbetracht der grossen Schwierigkeiten, welche eine Aufführung bot, überhaupt nicht mehr im Hinblicke auf eine solche abgefasst worden sind. Denn er sagt: «*C'est pour l'impression que furent composées la plupart des œuvres, les comiques aussi bien que les tragiques, celles de Larivey aussi bien que celles de Garnier*».[1]) Ein ganz besonderes Interesse gewinnt diese Ansicht Rigal's, wenn wir uns daran erinnern, dass ähnliche Verhältnisse zur Zeit der Abfassung der Seneca-Tragödien es ebenso zweifelhaft erscheinen lassen, ob dieselben aufgeführt worden sind oder überhaupt für eine Aufführung bestimmt waren.[2]) Rigal scheint uns aber auch in dieser Beziehung viel zu weit zu gehen. Denn wenn auch vielleicht der eine oder andere der französischen Renaissancedramatiker aus dem oben erwähnten Grunde wirklich von Anfang an nicht auf eine Aufführung gerechnet haben mag, so ist das doch wohl nicht bei der Mehrzahl derselben der Fall gewesen. Und was speziell Garnier betrifft, so scheint uns gerade aus einer auch von Rigal (l. c.) angezogenen Stelle aus dem *Argument* von Garnier's *Bradamante* deutlich hervorzugehen, dass derselbe auf die Aufführung seiner Stücke recht wohl Bedacht genommen hat.[3])

[1]) *Le théâtre* S. 269.

[2]) Cf. Beauchamps, *Recherches* Tl. I, S. 73; Grässe, *Lehrbuch* Bd. I, Tl. II, S. 806; Nisard, *Étude I*, 116 u. 118; Bernhardy, *Grundriss* S. 430 u. 432; Bähr, *Geschichte* I, 224; Vapereau, *Dictionnaire* S. 1863; Ranke, *Die Tragödien* S. 27; Schmidt-Wartenberg, *Seneca's Influence* S. 18; Rigal, *Alexandre Hardy* S. 88; *Le théâtre* S. 270; Cloetta, *Beiträge* I, 2f.; Ribbeck, *Geschichte* III, 72 u. 82; Bapst, *Essai* S. 141; Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 1; Creizenach, *Geschichte* S. 507; Bahlmann, *Die Erneuerer* S. 4.

[3]) Cf. *Les tragédies* (IV, 5): «*Et par-ce qu'il n'y a point de Chœurs, comme aux Tragedies precedentes, pour la distinction des Actes: Celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante, sera s'il luy plaist aduerty d'vser d'entremets, et les interposer entre les Actes pour ne les confondre, et ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps*».

Wenden wir uns nun zur Besprechung der Daten für die einzelnen Stücke.

Über die *Aufführung* der *Cléopâtre* äussert sich Pasquier: *«Ceste Comedie [Eugène ou La rencontre] et la Cleopatre furent representées deuant le Roy Henry à Paris en l'hostel de Reims, auecq'vn grand applaudissement de toute la compaignie: Et depuis encores au College de Boncour, où toutes les fenestres estoient tapissées d'vne infinité de personages d'honneur, et la cour si plaine d'Escoliers que les portes du College en regorgeoient. Je le dy comme celluy qui y estois present auecq' le grand Tornebus en vne mesme Chambre.»* [1]) Das Datum 1552 überliefert Du Verdier: *«1552 il mit en avant et le premier de tous les François donna en sa langue la Tragedie et la Comedie, en la forme ancienne»*. [2])

Die erste *Ausgabe* der *Cléopâtre* stammt aus dem Jahre 1574. Sie ist in der nach des Dichters Tode (1573) von Charles de La Mothe besorgten Ausgabe seiner Werke *«Les œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume. Paris, Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, 1574, in-4°* enthalten. [3])

---

[1]) *Recherches* Buch 6, Kap. 7, S. 871. — Worauf gründet sich Grässe's Angabe, dass die Vorstellung auf einem im Hofe des Hotel von Rheims erbauten Theater stattgefunden habe, nachdem das Stück schon in den *Collèges Boncour*, *Harcourt* und *Beauvais* vor Heinrich II. und einem gewählten Kreise seines Hofes dargestellt worden sei? (*Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 512). Nach der oben erwähnten Stelle in Pasquier's *Recherches* wurde das Stück zuerst im Hôtel de Reims und erst nachher im Collège de Boncour aufgeführt. Lediglich auf Verwechslung sind zurückzuführen Chasles' Angabe, König Heinrich habe der Aufführung im Collège de Boncourt beigewohnt (*Études* S. 129), sowie Hoffmann's Darstellung, nach welcher Pasquier bei der Aufführung im Hôtel de Reims zugegen gewesen wäre (*Die Dramen Jodelle's* S. 298). Auf Missverständnis beruht Meier's Angabe über eine Aufführung zu Reims (*Über die Didotragödien* S. 6, Anm. 1).

[2]) *Bibliothèque* S. 285. — Die in den Zitaten der vorher erwähnten Stelle Pasquier's bei Beauchamps (*Recherches* Tl. II, S. 22) und den Brüdern Parfaict (*Histoire* III, 286) beigefügte Jahreszahl 1552 ist in der von uns benutzten Ausgabe Pasquier's nicht enthalten.

[3]) Cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 183 etc.; Jacob *Bibliothèque* I, 148) verzeichnet Chesneau und Patisson als Drucker

Um so schwieriger ist es, ein Datum für die *Aufführung* oder die *Abfassung* der *Didon* festzustellen.

Goujet, die Brüder Parfaict, La Vallière, Grässe und Marty-Laveaux sind zwar der Ansicht, dass die *Didon* aufgeführt worden sei, sie wissen aber kein Datum anzugeben.[1]) Goujet sagt: «*Elle fut jouée ainsi que ses aînées* [*Eugène* und *Cléopâtre*] *mais on en ignore le succes*». Die übrigen mögen direkt oder indirekt aus Goujet geschöpft haben. Auch Faguet[2]) erwähnt Goujet's Angabe und zwar mit dem Bemerken, dass er nicht wisse, worauf dieselbe beruhe. Vielleicht ist sie durch folgende Äusserung La Mothe's veranlasst worden: «*Messire Charles, Archeuesque de Dol, de l'illustre maison d'Espinay* . . . . *a fait tousiours cas des Poësies de cet Autheur iusqu'à faire quelques fois representer somptueusement aucunes de ses Tragédies*».[3]) Auch die Angabe der *Anecdotes dramatiques* (III, 232) über die Aufführung der Tragödien Jodelle's im Palaste eines Erzbischofs beruht auf dieser Stelle. Nach anderen Angaben wäre die *Didon* ungefähr um dieselbe Zeit wie die *Cléopâtre* aufgeführt worden. In dem *Dictionnaire* (II, 306) der Brüder Parfaict wird die Aufführung «*vers l'an 1552*» angesetzt. Mouby[4]) und Lucas[5]) entscheiden sich für 1552. Ebenso Léris[6]), dessen Angabe freilich ebenso gut auf die Abfassung als auf die Aufführung des Stückes bezogen werden kann. Eine dieser ganz ähnliche Notiz enthalten die *Anecdotes dramatiques* (I, 265). Viollet le Duc[7]) und wohl im Anschluss an diesen

---

dieser Ausgabe, Du Verdier (*Bibliothèque S. 286*) und ebenso auch Brunet (*Manuel* III, 549) nennen dagegen als solchen nur den ersteren.

1) Goujet, *Bibliothèque* XII, 171; Parfaict, *Histoire* III, 281; La Vallière, *Bibliothèque* I, 132; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. 1, S. 513; Jodelle, *Œuvres* I, 315.

2) *La tragédie* S. 86, Anm.

3) Jodelle, l. c., I, 6; auch zitiert von Faguet, l. c., und von Rigal, *Le théâtre* S. 265, Anm.

4) *Tablettes* S. 70; *Abrégé* I, 136.

5) *Histoire* III, 269.

6) *Dictionnaire* S. 145: «*Didon* . . . *donnée* . . . *en 1552*».

7) *Ancien Théâtre* IV, 1.

auch Hoffmann[1]) und Birch-Hirschfeld[2]) setzen dagegen die Aufführung der *Didon* für 1558 an, ohne jedoch Gründe hierfür anzugeben. Ebert endlich neigt der Ansicht zu, dass dieses Stück weder für eine Aufführung geschrieben worden, noch auch in der uns vorliegenden Form aufgeführt worden sei.[3]) Auch Rigal bezweifelt, dass Jodelle eine Aufführung dieser Tragödie erlebt habe.[4]) Nachdem einerseits keinerlei Anhaltspunkte für ein bestimmtes Datum vorhanden zu sein scheinen, wir uns aber andererseits mit Rücksicht auf die oben erwähnte Äusserung La Mothe's auch nicht den Ansichten Ebert's und Rigal's anschliessen können, so halten wir es nur für berechtigt, mit Marty-Laveaux zu sagen: «*On ignore la date . . . . de la représentation de cette pièce.*» [5])

Über die *Abfassung* des Stückes äussert sich Ebert folgendermassen: „*Später, doch noch in demselben Dezennium (das Datum lässt sich nicht ermitteln, jedenfalls aber nicht später als 1558), verfasste Jodelle noch ein Drama, das Trauerspiel Didon.*“ [6]) Faguet bemerkt hierzu: «*Je ne sais pas pourquoi Ebert dit qu'en tout cas cette date n'est pas postérieure à 1558*» [7]), und auch wir haben für dieses Datum keinen anderen Anhaltspunkt gefunden als Viollet Le Duc's oben erwähnte Angabe über eine Aufführung des Stückes im Jahre 1558. Ebenso unbegründet erscheinen die Angaben Meier's [8]) und Morf's,[9]) nach denen das Stück gegen 1560 entstanden, bzw. im Jahre 1560 vollendet worden sein soll.

Wie man sieht, kann also weder für die Aufführung noch für die Abfassung des Stückes ein genauer Zeitpunkt ange-

---

[1]) *Die Dramen Jodelle's* S. 302.

[2]) Suchier u. Birch-Hirschfeld, Geschichte S. 357 ff. Die Angaben Birch-Hirschfeld's über die ersten Renaissance-Dramen sind so unbestimmt, dass sich nicht entscheiden lässt, ob er die Abfassung oder die Aufführung im Sinne hat.

[3]) *Entwicklungsgeschichte* S. 113.

[4]) *Le théâtre* S. 274.

[5]) *Jodelle, Œuvres* I, 315.

[6]) *Entwicklungsgeschichte* S. 92.

[7]) *La tragédie* S. 86, Anm.

[8]) *Über die Didotragödien* S. 3.

[9]) *Geschichte* S. 203.

geben werden. Vielleicht fehlen wir aber trotzdem nicht gar zu weit, wenn wir annehmen, dass dasselbe noch zu den im Laufe des ersten Dezenniums entstandenen Tragödien zu rechnen sei; denn wenn wir auch keine sicheren Anhaltspunkte hiefür haben, so spricht doch andererseits auch wohl nichts gegen eine solche Annahme.

Gedruckt wurde die *Didon* zugleich mit der *Cléopâtre* im Jahre 1574.

Auch das Jahr der *Aufführung* der *Médée* kann nicht genau bestimmt werden. Lucas,[1]) Gellibert de Seguins[2]) und Morf[3]) entscheiden sich für 1553. Das gleiche Jahr ist in der Brüder Parfaict *Dictionnaire* (II, 361) für die Aufführung angesetzt. Das *Journal du théâtre français*[4]) verzeichnet 1554, dasselbe thut Pinvert[5]) wohl in Anlehnung an das *Journal*. Mouhy's Angaben stimmen in diesem Falle nicht mit dem *Journal* überein; in seinen *Tablettes* (S. 153) verzeichnet er wohl infolge eines Druckfehlers 1573; nach dem *Abrégé* (I, 311) wäre das Stück überhaupt nicht aufgeführt worden. Faguet (l. c.) schwankt zwischen den beiden Daten 1553 und 1554. In ihrer *Histoire* (III, 299) geben auch die Brüder Parfaict kein bestimmtes Datum an; sie sagen: «*Nous plaçons cette Tragédie en 1553 ou 1554, attendu que La Péruse mourut en 1555*». Diese Äusserung ist freilich so unbestimmt gehalten, dass aus ihr nicht zu entnehmen ist, ob sie sich auf die Abfassung oder auf die Aufführung des Stückes bezieht. Die Begründung der beiden ersten Daten durch des Dichters

[1]) *Histoire* III, 269.

[2]) Nach Faguet, *La tragédie* 89 f., vermutet Gellibert de Seguins, dass im Jahre 1553 eine Aufführung der *Médée* bei den *Confrères de la Passion* stattgefunden habe. Es wäre sehr interessant zu erfahren, worauf sich diese Vermutung gründet. Aus dem *Journal* dürfte sie kaum geschöpft sein, weil Faguet ausdrücklich mitteilt, dass das Stück nach diesem erst im Jahre 1554 von den *Basochiens* aufgeführt worden sei. Leider konnten wir Gellibert de Seguin's Ausgabe der Werke La Péruse's bisher noch nicht einsehen.

[3]) *Geschichte* S. 203.

[4]) Cf. Faguet, l. c.

[5]) *Jacques Grévin* S. 192.

Todesjahr, das indessen selbst nicht sicher feststeht[1]), spricht allerdings eher dafür, dass diese Daten sich auf die Abfassung beziehen, da bei der *Médée* der Gedanke, dass sie vielleicht erst nach dem Tode ihres Verfassers aufgeführt worden sei, um so näher liegt, als dieser sie nicht vollständig druckfertig hinterliess, vielmehr sein Freund Scévole de Sainte-Marthe erst noch die letzte Hand an dieselbe legen musste. Bouchet, einer der Herausgeber der Dichtungen La Péruse's äussert sich hierüber in einer der *Médée* vorangestellten Widmung: «*Il nous ha laissé imparfait son ouvrage . . . Pour l'acheuer nous auons eu receurs à vn seul Sc. de Saintemarthe*»[2]), und wieder in seiner Vorrede zu der Ausgabe der *Diverses poësies* des Dichters: «*Mais encore étoit ce peu d'avoir par le möïen d'un Boiceau recouvré, telle qu'elle étoit, la Médée son principal labeur, si un Sainte Marthe . . . n'eût à nôtre requête emploïe sa docte peine à l'achever et reduire en tel état qu'elle fût dine d'être leüe.*»[3]) Auf Grund dieser und anderer ähnlicher Äusserungen könnte man vielleicht meinen, es hätten bei La Péruse's Tode grössere Teile des Stückes noch vollständig gefehlt. Diese Ansicht vertritt z. B. auch Dreux du Radier, der sich folgendermassen äussert: «*Jean de La Peruse avoit laissé sa Méduse imparfaite; il y avoit quantité de lacunes, ce qui*

---

[1]) Bezüglich des Datums 1555 als Todesjahr La Péruse's berufen sich die Brüder Parfaict (*Histoire* III, 299) auf eine Angabe in La Croix du Maine's *Bibliothèque françoise* (S. 256). Sie selbst scheinen indessen, wie aus einer Stelle auf der folgenden Seite «*La Péruse mourut en 1554 ou au plus tard en 1555*» hervorgeht, dieses Datum nicht als absolut sicher zu erachten, und auch in ihrem *Dictionnaire* (IV, 114) heisst es «*mort . . . vers l'an 1554 ou 1555*». Das Jahr 1555 verzeichnen ferner Mouhy (*Tablettes*, Les auteurs S. 22 und *Abrégé* II, 270), Léris (*Dictionnaire* S. 610). die *Anecdotes dramatiques* (III, 274), Grässe (*Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 483 und die *Grande Encyclopédie* (XXI, 941). Faguet (*La tragédie* S. 90) und Rigal (*Le théâtre* S. 274) verzeichnen dagegen 1554. Nach dem gelegentlich einer Besprechung der von Gellibert de Seguins besorgten Ausgabe in dem *Journal général de l'instruction publique* (1868, Nr. 33, S. 519) mitgeteilten Titel dieser Ausgabe zu urteilen, scheint schon Gellibert de Seguins sich für 1554 entschieden zu haben.

[2]) La Péruse, *La Médée* (1556) S. 2v.

[3]) La Péruse, *Diuerses poësies* S. 3.

étoit achevé avoit charmé tous les Savans du temps . . . Le jeune Sainte-Marthe entreprit à dix-sept ans de mettre la Tragédie de la Peruse en état de paraître . . . je crois qu'on peut . . . attribuer à Scevole l'honneur d'avoir achevé cette Pièce, en y joignant même des Scènes entières, et peut-être le dénouëment.» [1]) Die von Dreux du Radier angeführten Belegstellen reichen jedoch nach unserer Ansicht nicht aus, diese Vermutungen auch genügend zu begründen. Dass vielmehr die von Sainte-Marthe herrührenden Ergänzungen nicht sehr bedeutend waren, geht deutlich aus einer Stelle der Epistel *Av Lecteur* in der Ausgabe von 1556 hervor, an der er selbst sagt: *«Je pensoi bien que les amis de J. de la Peruse feussent contans de moi, aïant à leur requête aiouté ce qui defailloit à sa Médée manque parci-parla de quelques petis mambres.»* [2]) Hierauf haben auch schon die Brüder Parfaict hingewiesen, die insbesondere den z. B. auch von Bouchet gebrauchten Ausdruck *achever* beanstanden, indem sie auf Grund einer diesbezüglichen Stelle aus La Croix du Maine's Bibliothèque *«Cette . . . Tragédie . . . a esté revûe et corrigée par Scévole de sainctc Marthe»* erklären *«Or revoir et corriger un Ouvrage n'est pas l'achever.»* [3]) Nach dem Vorausgehenden ist also doch wohl kaum anzunehmen, dass die *Médée* beim Tode La Péruse's noch so unfertig gewesen wäre, dass

[1]) *Bibliothèque* V, 150f.

[2]) La Péruse, *La Medee* (1556) S. 3r. — Unkorrekt ist auf alle Fälle Léris' (*Dictionnaire* S. 288) Behauptung, Sainte-Marthe habe die *Médée* im Jahre 1553 vollendet. Dieses falsche Datum ergibt sich auch aus Dreux du Radier's (*Bibliothèque* V, 147 u. 150) Angaben, dass Sainte-Marthe im Jahre 1536 geboren sei und im Alter von 17 Jahren die *Médée* druckfertig gemacht habe. Ganz falsch ist es ferner, Sainte-Marthe als den Verfasser einer Tragödie *Médée* zu verzeichnen, wie das z. B. ebenfalls Léris (l. c. 682) gethan hat: *«Scevole de Sainte-Marthe . . . Auteur d'une Médée, en 1553»*. Wie dieser Irrtum durch den Umstand veranlasst wurde, dass Sainte-Marthe La Péruse's *Médée* überarbeitete, so ist wohl jener andere, dass Binet die Werke La Péruse's herausgab (1573). die Ursache gewesen, diesem ebenfalls eine Tragödie *Médée* zuzuschreiben (cf. z. B. *Journal du théâtre français*, zitiert von Faguet, *La tragédie* S. 178; Léris, l. c., 288; *Anecdotes dramatiques* I. 535). Selbst Faguet (l. c., S. 178 u. 180) ist noch in diesem Irrtum verfallen.

[3]) *Histoire* III, 299.

an eine Aufführung derselben zu Lebzeiten des Dichters überhaupt nicht gedacht werden könnte. Auf eine solche scheint sich eine Stelle bei Pasquier zu beziehen: «*La Peruse [fist] vne Tragedie sous le nom de Medée, qui n'estoit point trop descouzue, et toutesfois par malheur, elle n'a esté accompaignée de la faueur qu'elle meritoit*» [1], wenn auch in derselben nicht ausdrücklich von einer Aufführung die Rede ist. Gerade der Zusatz «*qui n'estoit point trop descouzue*» weist wohl auf die Zeit hin, zu welcher die *Médée* noch nicht von Sainte-Marthe überarbeitet, La Péruse also wohl noch am Leben war. Die bereits oben erwähnte Bemerkung Dreux du Radier's, die allerdings etwas zu viel sagt, ist wohl auf den gelehrten Teil des der Aufführung beiwohnenden Publikums zu beziehen, welcher wie auch Pasquier den Misserfolg des Dichters lebhaft bedauert haben wird. Auch die Verse Vauquelin's de la Fresnaye «*Peruse ayant depuis cette Muse guidée Sur les riues du Clain fist incenser Médée*» [2]) lassen auf eine Aufführung des Stückes zu Lebzeiten des Dichters und zwar zu Poitiers schliessen. Hierauf hat auch schon Faguet hingewiesen. [3]) Die Bedenken gegen die Möglichkeit einer Aufführung der *Médée* zu Lebzeiten La Péruse's, die der Umstand, dass dieselbe von Sainte-Marthe druckfertig gemacht wurde, notwendig hervorrufen muss, werden noch mehr zurücktreten, wenn wir eine zweite Stelle der bereits erwähnten (S. 32) Vorrede Bouchet's zur Ausgabe der *Diverses poësies* des Dichters berücksichtigen: «*Apres son trepas trop subit tous ses monumẽs fussent demeurés tumultueusement épars par ci par là, ou miserablemẽt enclos dedans un avaricieus coffre, sans qu'un Boiceau . . . eût emploïé sa peine à ramasser en un ce qui étoit confusément épandu et à découvrir ce qui nous étoit caché. Mais encore étoit ce peu . . . .*» [4]) Hiernach wäre recht wohl denkbar, dass La Péruse seine *Médée* vollendet hatte, dass jedoch nach seinem Tode seine handschriftlichen Aufzeichnungen teilweise ver-

---

[1]) *Les Recherches* Buch 6, Kap. 7. S. 871.

[2]) *L'art poetique* Buch 2, Vers 1039 f. S. 119 f.

[3]) *La tragédie* S. 90.

[4]) La Péruse, *Diuerses poësies* S. 3; die Fortsetzung dieses Zitats wurde auf S. 38 mitgeteilt.

schleudert wurden, Boiceau infolgedessen nicht mehr alle Teile des Stückes auffinden konnte, und auf diese Weise die Vervollständigung desselben durch Sainte-Marthe notwendig wurde. Die *Annales poétiques* (III, 41) enthalten eine eben so unbestimmte Angabe wie das *Dictionnaire* der Brüder Parfaict, geben aber wieder andere Daten als dieses: «*La Médée* . . . *parut en 1554 ou 1555*». In den *Anecdotes dramatiques* (I, 535) wird die *Médée* mit der Jahreszahl 1557 verzeichnet. Rigal endlich zählt sie ausdrücklich zu jenen Tragödien, welche nicht aufgeführt worden wären. [1]) Wir haben auf Grund des Vorausgehenden die Zahlen 1553 und 1554 als unsichere Daten verzeichnet.

Jacob erwähnt eine nicht datierte Quartausgabe des Stückes, die er «*vers 1555*» ansetzt. [2]) Diese Ausgabe wurde von denselben Druckern zu Poitiers hergestellt, wie die von uns benutzte Ausgabe von 1556. Der von Jacob mitgeteilte Titel unterscheidet sich von dem der Ausgabe von 1556 lediglich durch das Fehlen des Wortes «*feu*» vor dem Namen des Dichters bei der ersteren. Daran, dass La Péruse diese Ausgabe *sine anno* vielleicht noch selbst besorgt haben könnte, ist aber gleichwohl nicht zu denken, denn Jacob bemerkt zu derselben: «*L'édition in-4, sans date, de la Médée est assurément la première: Scevole de Saincte Marthe acheva cette traduction et la publia pour honorer la mémoire de son ami.*» Bei Beauchamps, der sie ebenfalls erwähnt, lesen wir «*imprimée* . . . . *par les soins du sieur de la Borderie.*» [3]) Auf Grund dieser Angaben kann wohl angenommen werden, dass die beiden Ausgaben wesentliche Verschiedenheiten nicht aufweisen. Die Ausgabe s. a. wird ferner auch von Mouhy [4]) und von Brunet [5]) erwähnt.

In der Ausgabe von Blanchemain enthält der Titel der *Sophonisba* Saint-Gelais' die Bemerkung «*représentée*

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 86.
[2]) *Bibliothèque* I, 24.
[3]) *Recherches* Tl. II, S. 25.
[4]) *Abrégé* I, 311.
[5]) *Manuel* III, 831 u. *Suppl.* I. 778.

et prononcée deuant le Roy, en sa Uille de Bloys» [1]); ein Datum der Aufführung wird jedoch nicht angegeben. Eine Notiz desselben Inhalts finden wir in der *«Au lecteur»* überschriebenen Mitteilung auf der folgenden Seite. Blanchemain setzt auf Grund von Äusserungen Brantôme's zwei Aufführungen im Schloss zu Blois an, von denen die erste anlässlich der Feier der Hochzeit des Marquis d'Elbeuf am 3. Februar 1554, die zweite anlässlich der Feier der Hochzeit des Marquis de Cypiere am 21. April 1556 stattgefunden hätte. [2]) An diesen Aufführungen sollen Saint-Gelais und sein Mitarbeiter Francois Habert[3]) die *«filles d'honneur»* der Königin

---

[1]) Sainct-Gelays, *Œuvres* III, 161.

[2]) l. c., S. 159 f. — Rigal (*Alexandre Hardy S. 85, Anm. 4*) sagt einmal: *«M. Jal, p. 581, cite un mémoire de l'habillement d'Elisabeth et Claude, filles de Henri II et de Catherine de Médicis, «pour leur servir à la tragédie qui fut jouée à Blois» en 1556. De quelle tragédie s'agit-il?»* Nach Blanchemain's Angaben könnte es sich in dem in Frage stehenden Falle um eine Aufführung der *Sophonisba* handeln.

[3]) In der bereits erwähnten Mitteilung *«Au lecteur»* (l. c., III, 162) lesen wir: *«Il n'est besoin, lecteur, que je te recommande beaucoup le petit œuvre present, par ce que l'authorité, sçavoir, noblesse et expérience de ceux qui l'ont mis en françois ... sont tres suffisans tesmoignages de la beauté et elegance de la matiere ...»;* in einer Notiz am Ende des Stückes (l. c., III, 241): *«Sois adverty, Lecteur, qu'en imprimant la presente Tragedie, nous avons esté faicts certains que feu Melin de Sainct-Gelays en a esté le principal Autheur».* Aus diesen beiden Stellen geht hervor, dass Saint-Gelais, wenn auch der Hauptverfasser, so doch nicht der alleinige Verfasser war. Ob Blanchemain's Äusserung *«La Sophonisba ... faite en collaboration avec François Habert»* (l. c., III, 159) auch auf Angaben Brantôme's beruht, können wir nicht entscheiden. Auf den Irrtum Faguet's, der mit anderen annimmt, dass neben der *Sophonisba* Saint-Gelais' auch noch eine solche von Habert existiere (*La tragédie* S. 126 ff.), haben bereits Stiefel (Lbl. f. g. u. r. Ph., 1885, Nr. 9, Sp. 380) und Fries (Monchrestien, *Sophonisbe* S. 8 f.) hingewiesen. Die Veranlassung zu diesem Irrtum hat wohl in erster Linie der Umstand gegeben, dass der Name Saint-Gelais nicht auf dem Tittelblatte, sondern erst in einer kurzen Notiz am Ende des Stückes erwähnt wird. Dazu kommt dann noch, dass, wie die Brüder Parfaict in ihrer *Histoire* (III, 318, Anm.) mitteilen, die *Sophonisba* zugleich mit dem *Monarque* Habert's gedruckt worden ist und zwar die erstere an zweiter Stelle. Freilich hätte Faguet, der, wie er ausdrücklich angibt, die Ausgabe von 1559 selbst in Händen hatte (l. c. nicht mehr in diesen Fehler verfallen sollen.

Katharina von Medici, sowie andere Damen und Herren des Hofes teilgenommen haben.[1]) Darmesteter und Hatzfeld[2]) erwähnen nur eine Aufführung zu Blois vom Jahre 1554 in Gegenwart der Königin Katharina. Nach Wagner[3]) hätte die Aufführung von 1554 zu Ehren dieser Fürstin stattgefunden. Wagner erwähnt jedoch auch die Aufführung von 1556.[4]) Morf sagt: „*Melin de Saint-Gelais* übertrug um 1555 Trissino's *Sophonisbe* und brachte sie «*avec grande pompe et digne appareil*» vor Heinrich II. zu Blois zur Aufführung.“[5]) Was Morf über die Aufführung mitteilt, ist der bereits erwähnten Notiz «*Au lecteur*» entnommen. Worauf aber das von ihm mitgeteilte Datum für die Übertragung des Stückes ins Französische beruhen soll, wissen wir nicht. Nach Angabe der Brüder Parfaict[6]), La Vallière's[7]), und Mouhy's[8]) wäre die *Sophonisba* erst nach Saint-Gelais' Tode (1558)[9]) im Jahre

[1]) Cf. Saint-Gelays, *Œuvres* III, 160. — Die Stelle der Epistel *Au Lecteur*, aus welcher Blanchemain die Beteiligung Saint-Gelais' und Habert's folgert, lautet: «*L'authorité, scavoir, noblesse et expérience de ceux qui l'ont mis en françois (et avec grande pompe et digne appareil, ont representé les mesmes personnages de la tragédies devant la majesté roialle, en sa ville de Blois) sont tres suffisans tesmoignages de la beauté et elegance de la matiere*» (cf. l. c. III, 162). Phelippes-Beaulieux, der Bemerkungen zu Blanchemain's Ausgabe geliefert hat, ist mit dessen Auslegung dieser Stelle nicht einverstanden; er bemerkt zu derselben: «*Ce fait me paroît assez invraisemblable, surtout pour Melin; je ne crois pas qu'il faille prendre à la lettre les paroles fort peu claires de l'avertissement*» (cf. l. c. III, 314). Blanchemain's Annahme erscheint auch uns sehr gewagt.

[2]) *Le seizième siecle* S. 95.

[3]) *Mellin de Saint-Gelais* S. 14.

[4]) l. c., S. 38.

[5]) *Geschichte* S. 203.

[6]) *Histoire* III, 318f.; im *Dictionnaire* V, 216 wird nur die Jahreszahl 1559 mitgeteilt.

[7]) *Bibliothèque* III, 244.

[8]) *Tablettes* S. 216 und *Abrégé* II, 446; an einer andern Stelle des *Abrégé* (II, 166f.) ist zu lesen: «*Il mourut en 1558, ... il n'est l'Auteur que de la Tragédie de Sophonisbe, qu'il mit au Théatre en 1560*».

[9]) Hinsichtlich dieses Datums stimmen fast alle von uns eingesehenen Autoren überein. Näheres über dasselbe in der Ausgabe der Werke des Dichters von Blanchemain (I, 28) und bei Wagner (l c., S. 16f.)

1559 vor König Heinrich II. zu Blois aufgeführt worden. Eine Aufführung im Schlosse zu Blois vom Jahre 1559 wird auch von Rigal erwähnt.[1]) Nach dem *Journal du théâtre français* [2]) wäre das Stück im gleichen Jahre im Hôtel de Reims zu Paris aufgeführt worden. Lucas verzeichnet ebenfalls 1559 als Jahr der Aufführung.[3]) In den *Anecdotes dramatiques* (II, 186) ist die Jahreszahl 1560 angegeben; da weitere Mitteilungen fehlen, ist nicht zu entscheiden, ob dieselbe auf die Aufführung oder den Druck des Stückes bezogen werden soll. Die Brüder Parfaict bemerken zu der von ihnen mitgeteilten Aufführung zu Blois vor Heinrich II.: «*Ce fut son ami François Habert, ... qui prit soin de sa représentation*» und wieder auf der folgenden Seite: «*Ce fut, comme je viens de dire, son ami François Habert, à qui Saint-Gelais l'avoit confiée en Manuscrit qui prit soin de sa représentation*».[4]) Ähnlich äussert sich La Vallière: «*Elle ne fut représentée qu'apres sa mort, et par les soins de François Habert, son ami.*» [5])

Blanchemain verzeichnet folgende *Ausgabe* von 1559: «*Sophonisba, tragédie très-excellente . . . représentée et prononcée devant le Roy en sa ville de Bloys. Paris, Ph. Danfrie, ou Richard Breton, 1559, in-8°, de 47 feuillets.*» [6]) Diese Ausgabe wird auch von La Vallière [7]), Brunet [8]), Faguet [9]), Wagner [10]) und Morf [11]) erwähnt. Auf dem Titelblatte der von Blanchemain abgedruckten zweiten Ausgabe des Stückes von 1560 [12]) ist als

---

Unrichtig ist es natürlich, wenn Sainte-Beuve (*Tableau* I, 261 Anm.) schreibt: «*Saint Gelais traduisit la Sophonisbe du Trissin ... et la fit représenter devant Henri II en 1559*».

[1]) *Alexandre Hardy* S. 85; *Le théâtre* S. 264.
[2]) Cf. Faguet. *La tragédie* S. 179.
[3]) *Histoire* III, 269.
[4]) *Histoire* III, 318f.
[5]) *Bibliothèque* III, 244.
[6]) Cf. Melin de Sainct-Gelays, *Œuvres* I, 39.
[7]) *Bibliothèque* III, 244.
[8]) *Manuel* V, 953f. u. Suppl. II, 805.
[9]) *La tragédie* S. 126.
[10]) *Mellin de Saint-Gelais* S. 21.
[11]) *Geschichte* S. 203.
[12]) Cf. Melin de Sainct-Gelays, *Œuvres* III, 161.

Drucker nur Richard Breton verzeichnet. Brunet spricht die Vermutung aus, dass die Ausgabe von 1560 im übrigen dieselbe sein könnte, wie die von 1559. Diese letztere wurde ebenfalls nach Brunet von Gilles Corrozet besorgt, dessen Name am Anfange des *Avis au lecteur* vorkommen soll; bei Blanchemain wird er nicht genannt.

Die *Aufführung* von Toutain's *Agamemnon* wird in der Brüder Parfaict *Dictionnaire*, von Mouhy, Léris und Lucas für 1556 angesetzt.[1]) Ob sich die in den *Anecdotes dramatiques* (I, 22) dem Titel des Stückes beigefügte Jahreszahl 1556 auf die Aufführung oder auf die Ausgabe beziehen soll, ist nicht zu entscheiden. An einer anderen Stelle desselben Werkes (III, 475) wird in ähnlicher, unbestimmter Weise wohl infolge eines Druckfehlers die Jahreszahl 1576 angegeben.

Jacob[2]) erwähnt eine *Ausgabe* des *Agamemnon* Toutain's von 1556, die sich, nach dem Titel zu urteilen, von der von uns benutzten Ausgabe von 1557 kaum wesentlich unterscheiden wird. Der *Extrait des registres de Parlement* auf der Rückseite des ersten Blattes dieser letzteren Ausgabe ist vom 28. August 1556 datiert. Nach Brunet[3]), der ebenfalls die Ausgabe von 1556 verzeichnet, wäre bei der von 1557 lediglich der Titel erneuert worden.

Die *Aufführung* des *Josias* von Messer Philone[4]) wird

---

[1]) Parfaict, *Dictionnaire* I, 21; Mouhy, *Tablettes* S. 5 u. *Abrégé* I, 8; Léris, *Dictionnaire* S. 9; Lucas, *Histoire* III, 269.

[2]) *Bibliothèque* I, 24.

[3]) *Manuel* V, 904 u. Suppl. II, 784.

[4]) Du Verdier (*Bibliothèque* S. 780, bzw. 803) verzeichnet eine Tragödie *Josias* von Messer Philone *«impr. à Geneve 8° par François Perrin 1556»*, und eine zweite Tragödie *Josias* von Des Mazures *«impr. à Geneve»*. Beauchamps (*Recherches* Tl. II, S. 26 f.) spricht die Ansicht aus, dass Messer Philone und Des Mazures identisch sein könnten, woraus sich alsdann die Identität der beiden von Du Verdier erwähnten Tragödien *Josias* ergeben würde. Diese Vermutung Beauchamps' gründet sich darauf, dass Du Verdier auch dem Des Mazures eine zu Genf gedruckte Tragödie *Josias* zuschreibt, und dass François Perrin, der Drucker des *Josias* von 1556, im Jahre 1566

von Mouhy für 1556 angesetzt.[1] Auch die *Anecdotes drama-*

auch die Werke Des Mazures' (die drei Davidtragödien) gedruckt hat. Auch andere Autoren identifizieren, wohl nach Beauchamps' Vorgang, Messer Philone und Des Mazures, bzw. schreiben diesem letzteren eine Tragödie *Josias* von 1556 zu (Mouhy, *Tablettes* S. 132 u. Auteurs peu connus S. 49, *Abrégé* I, 265; Léris, *Dictionnaire* S. 254; *Anecdotes dramatiques* I, 483 u. III, 390f.; Jacob, *Bibliothèque* I, 155 u. *Suppl.* I, 24f.; Brunet, *Manuel* IV, 617). Der Ansicht Beauchamps' ist La Vallière (*Bibliothèque* I, 247) entgegengetreten. Er kennt die Ausgabe von 1556 nicht und sieht nicht ein, warum Des Mazures, der Verfasser der drei Davidtragödien, die nach seiner Ansicht eben so schlecht sind wie die unter dem Namen Messer Philone veröffentlichten Tragödien *Josias* und *Adonias*, sich nicht auch als Verfasser dieser beiden letzteren hätte bekennen sollen. La Vallière vermutet, dass sich Beauchamps durch den Umstand, dass sämtliche fünf Tragödien aus der gleichen Quelle geschöpft sind, dazu bestimmen liess, auch die beiden letzteren dem Des Mazures zuzuschreiben. Mouhy (*Abrégé* II, 272) bestreitet auch einmal, freilich ganz im Widerspruch zu seinen anderen diesbezüglichen Äusserungen, wohl im Anschlusse an La Vallière, die von Beauchamps ausgesprochene Vermutung. La Vallière's Ansicht wird ferner auch von Grässe (*Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 515) erwähnt.

Bisher ist noch kein sicherer Beweis dafür erbracht worden, dass Beauchamps' Vermutung richtig ist; und auch wir wissen, wie wir noch hören werden, nicht, ob die Ausgabe des Josias von 1556 wirklich existiert. Andererseits erscheint aber auch das, was La Vallière sonst gegen Beauchamps geltend macht, durchaus nicht stichhaltig. Nach unserer Ansicht hatte der Verfasser des Josias sehr wohl Grund, seinen wahren Namen zu verbergen. Fürs erste ist derselbe insofern als Neuerer zu betrachten, als er wohl der erste gewesen ist, der nach dem Jahre 1552 den Stoff einer Tragödie der Bibel entnommen hat. Fürs zweite besitzt das Stück selbst im Vergleich zu den Davidtragödien einen viel geringeren poetischen Wert und ist bei der Voraussetzung ein und desselben Autors als verhältnismässig noch unreifes Produkt wohl einer früheren Schaffensperiode zuzuteilen als die Trilogie. Dazu kommt als drittes, ungleich wichtigeres Moment, dass die Tragödie *Josias*, wie schon aus dem Titel (*«Josias ... Vray miroir des choses advenues de nostre temps»*) hervorgeht, in ganz offenkundiger Weise religiös-politische Zwecke verfolgt und wenigstens partienweise ein geradezu als plump zu bezeichnendes Tendenzstück darstellt. Die *Davidtragödien*, die ja wohl ähnliche Tendenzen enthalten wie der *Josias*, lassen dieselben viel weniger und in viel subtilerer Weise hervortreten. Was wir soeben vom *Josias* gesagt haben, dürfte wohl auch für den *Adonias* Geltung haben.

[1]) *Tablettes* S. 132; *Abrégé* I, 265. II, 272.

tiques (I, 483) verzeichnen die Tragödie mit der Jahreszahl 1556, ohne indessen anzugeben, ob dieselbe auf die Abfassung, die Aufführung oder den Druck des Stückes bezogen werden soll.[1]) Andere auf die Aufführung des Stückes bezügliche Angaben fehlen.

Du Verdier, Beauchamps, Mouhy und Léris[2]) erwähnen eine Octavausgabe des Stückes, welche im Jahre 1556 zu Genf von François Perrin gedruckt worden sein soll. Brunet[3]) verzeichnet dieselbe Ausgabe mit der Jahreszahl 1566 und bemerkt dazu, dass die von Du Verdier erwähnte Ausgabe von 1556 wohl mit der von 1566 identisch ist. Eine von Jacob[4]) verzeichnete, hinsichtlich des Titels, Druckorts, Druckers und Formats anscheinend mit den beiden bisher erwähnten übereinstimmende Ausgabe weist, wohl infolge eines Druckfehlers, die Jahreszahl 1665 auf. Dieselbe lässt sich am einfachsten als durch eine Verschiebung der Ziffern der Zahl 1566 entstanden erklären. Ob Brunet's Vermutung richtig ist, vermögen wir nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Zu beachten ist jedenfalls, dass Des Mazures schon um 1556 dichterisch thätig gewesen sein wird, da Brunet[5]) unter anderem eine Ausgabe seiner *Œuvres poétiques* von 1557 erwähnt. Auf keinen Fall aber ist der *Josias*, wie La Vallière[6]) anzunehmen scheint, erst im Jahre 1583 gedruckt worden.

Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass weder für die Aufführung des *Josias* ein zuverlässiges Datum existiert, noch auch die Angaben über die erste Ausgabe desselben übereinstimmen. Infolgedessen bleibt es zweifelhaft, ob der-

---

[1]) Nach einer andern Stelle der *Anecdotes dramatiques* (III, 151) wäre die Tragödie *Josias* von Des Mazures erst um 1566 verfasst worden.

[2]) Du Verdier, l. c., S. 780; Beauchamps, l. c., Tl. II, S. 26; Mouhy, *Tablettes* S. 132 u. *Abrégé* I, 265; Léris, *Dictionnaire* S. 254.

[3]) *Manuel* IV, 617.

[4]) *Bibliothèque* Suppl. I, 24.

[5]) l. c. II, 636.

[6]) *Bibliothèque* I, 245 u. 247.

selbe überhaupt noch dem von uns behandelten Zeitabschnitte angehört.

Auch für Des Mazures' *Davidtrilogie* kann kein zuverlässiges Datum der *Aufführung* angegeben werden. Nach Mouhy's *Tablettes* (S. 66) wäre dieselbe überhaupt nicht aufgeführt worden; in seinem *Abrégé* (I, 127) wird dagegen eine Aufführung des *David combattant* in einem Collège vom Jahre 1565 erwähnt. Auch in den *Anecdotes dramatiques* (I, 245) werden die drei Stücke mit der Jahreszahl 1565 verzeichnet; doch ist in diesem Falle nicht ersichtlich, ob sich dieses Datum auf die Abfassung, die Aufführung, oder die Ausgabe beziehen soll.[1]) Faguet spricht auf Grund einer Angabe des *Journal du théâtre français* wiederholt von einer Aufführung der drei Tragödien im Hôtel de Reims im Jahre 1557.[2]) Wie man sieht, stimmen auch in diesem Falle die Angaben Mouhy's und die des *Journal* durchaus nicht überein.

Nach Rigal[3]) wären die drei Davidtragödien schon im Jahre 1556 veröffentlicht worden. Eine *Ausgabe* von 1556 haben wir indessen sonst nirgends erwähnt gefunden. Beauchamps, Mouhy und Léris[4]) erwähnen eine Ausgabe von 1565 in-12, welche nach den beiden erstgenannten Autoren ausser der Trilogie Des Mazures' auch die von Florent Chrestien übersetzte Tragödie *Jephte* von Buchanan enthalten soll. Nach Beauchamps ist diese Ausgabe zu Paris von Robert Estienne gedruckt worden; auch Léris bezeichnet Paris als den Druckort. Du Verdier, Beauchamps und Goujet[5]) erwähnen eine 4°-Ausgabe von 1566, die von François Perrin zu *Paris* gedruckt worden sein soll. La Vallière, Mouhy, Jacob und Brunet[6])

---

[1]) Nach einer andern Stelle desselben Werkes (III, 151) wären die drei Tragödien um 1566 verfasst worden.

[2]) *La tragédie* S. 104 u. 179.

[3]) *Le théâtre* S. 277.

[4]) Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 36; Mouhy, *Tablettes* S. 66; *Abrégé* I, 127; Léris, *Dictionnaire* S. 136.

[5]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 803; Beauchamps, l. c.. Goujet, *Bibliothèque* XIV, 416.

[6]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 181; Mouhy, *Abrégé* II, 124; Jacob, *Bibliothèque*, Suppl. I, 24; Brunet, *Manuel* II, 636.

endlich verzeichnen eine Ausgabe von 1566 in-8, gedruckt von François Perrin zu Genf. Diese Ausgabe haben wir selbst benutzt. Ob die Ausgabe von 1565 existiert, vermögen wir nicht zu entscheiden; auffällig ist jedenfalls, dass die Autoren, die sie erwähnen, sie nicht auch in den Florent Chrestien betreffenden Artikeln verzeichnen. Die Pariser Ausgabe von 1566 in-4 wird wohl kaum existiert haben.

Die *Aufführung* des *César* wird im *Journal du théâtre françois*[1]) schon für das Jahr 1558 angesetzt, in welchem das Stück von den Confrères de la Passion gespielt worden sein soll. Diese Angabe des *Journal* beruht vielleicht teilweise auf einer Stelle bei Du Verdier: «*Il* [Grévin] *avait heureusement parachevé son Theatre en l'an vingt deuxième de son aage, la Tragedie Cæsar et les deux Comedies ayans esté mises en ieu au college de Beauvais à Paris ex années 1558 et 1560.*» [2]) Auf Grund dieser Stelle kann jedoch wohl kaum ein absolut sicheres Datum für die Aufführung des *César* festgestellt werden. Pinvert[3]), der, wie wir schon erwähnt haben, das *Journal* gerade in Bezug auf Daten für sehr verlässig hält, übernimmt dessen Angaben, ohne irgend welche Bedenken zu äussern. Auch Caix de Saint Aymour, der Verfasser des Artikels über Grévin in der *Grande Encyclopédie* (XIX, 398) wird wohl, wenn nicht die Aufführung, so doch die Abfassung des Stückes nicht später als für 1558 ansetzen.[4]) Die Mehrzahl der übrigen Literarhistoriker[5]), auch der hin-

---

[1]) Cf. Faguet, *La tragédie* S. 120, Anm. 1; Pinvert, *Jacques Grévin* S. 25f., 43f. u. 132.

[2]) *Bibliothèque* S. 605.

[3]) l. c., S. 43ff.

[4]) Er schreibt: «*Il* [*Grévin*] *était à peine sorti des bancs, lorsqu'il composa sa tragédie de Jules César qui eut un succès énorme à la ville et dans l'université. Puis il écrivit deux tragédies* [sollte *comédies* heissen], *la Trésorière, qui fut représentée en 1558 . . . et les Esbahis.*»

[5]) Parfaict, *Histoire* III, 313 u. 320, *Dictionnaire* II, 69; La Vallière, *Bibliothèque* I, 145; Mouhy, *Tablettes* S. 47; *Abrégé* I, 87; Léris, *Dictionnaire* S. 103; *Anecdotes dramatiques* I, 188; *Annales poétiques* X, 22; Suard, *Coup d'œil* S. 58; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III. Tl. I, S. 513; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 129f.; Lucas, *Histoire* III, 269; Morf, *Geschichte* S. 203.

sichtlich derartiger Daten so vorsichtige Rigal [1]) sprechen sich dagegen für das Jahr 1560 aus, in welchem das Stück am 16. Februar im Collège de Beauvais gespielt worden sein soll. Diese Angabe beruht wohl auf folgender Stelle der Ausgabe des *Theatre de Jaques Grevin* von 1561: «*Ceste comédie* [les Esbahis] *fut mise en jeu au collège de Beauvais à Paris, le XVI. jour de fevrier MDLX. après la Tragédie de J. César et les jeux satiriques appelez communéement les Veaux.*» [2]) Beauchamps [3]) bezeichnet ebenfalls den 16ten Februar als Tag und das Collège de Beauvais als Ort der Aufführung, setzt diese aber nicht für 1560 sondern erst für 1561 an. Dieses letztere Datum ergibt sich aus der vorher erwähnten Stelle, wenn wir berücksichtigen, dass der 16te Februar 1560 alten Stiles dem 16ten Februar 1561 neuen Stiles entspricht. [4])

Auch hinsichtlich des Datums der ersten *Ausgabe* des *César* gehen die Angaben auseinander. Nach Faguet [5]) wäre das Stück schon im Jahre 1558 gedruckt worden. Andere Autoren [6]) verzeichnen 1560, wieder andere [7]) 1561 als Druckjahr. Dieses letztere Datum ist wohl das richtige; denn auch Pinvert [8]), der sich mit den verschiedenen Ausgaben der Werke Grévin's eingehend beschäftigt hat, verzeichnet das *Theatre de Jaques Grevin,* in dem die Tragödie *César* zum ersten

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 85; *Le theâtre* S. 264.

[2]) Cf. Pinvert, *Jacques Grévin* S. 43.

[3]) *Recherches* Tl. II, S. 28.

[4]) Hierauf hat bereits Pinvert (l. c.) hingewiesen. — Cf. Rühl, *Chronologie* S. 26; Giry, *Manuel* S. 113. Der Jahresanfang wurde erst durch ein von Karl IX. im Januar 1563, bzw. 1564 zu Paris erlassenes Edikt von Ostern auf den 1ten Januar verlegt.

[5]) *La tragédie* S. 120. — Diese Angabe ist bereits von Stiefel (Lttbl. f. g. u. r. Ph., 1885, Nr. 9, Sp. 379) als unrichtig bezeichnet worden.

[6]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 145; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 130, Anm. 204.

[7]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 604; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 28; Parfaict, *Dictionnaire* II, 69; Mouhy, *Tablettes* S. 47; Brunet, *Manuel* II, 1737.

[8]) *Jacques Grévin* S. 3f.

Male veröffentlicht worden ist, mit der Jahreszahl 1561. La Croix du Maine, Grässe und Jacob [1]) erwähnen eine Ausgabe mit der Jahreszahl 1562. Auch diese Ausgabe existiert; weil die Zahl der Blätter in beiden Ausgaben dieselbe, und hier wie dort das Privilège vom 16 ten Juni 1561 datiert ist, vermutet jedoch Brunet, dass bei der von 1562 lediglich der Titel erneuert worden sei. [2]) Wie Mouhy in seinem *Abrégé* (I, 87) auf die Jahreszahl 1567 kommt, ist nicht verständlich.

Auch die Mitteilungen über die *Aufführung* der *Soltane* stimmen nicht ganz überein. Nach den einen [3]) wurde dieses Stück im Jahre 1560 und zwar nach Ebert vor Katharina von Medici aufgeführt. In der *Histoire universelle des Théâtres* (Bd. XII, Tl. II, S. 123) wird ebenfalls eine Aufführung vor der genannten Fürstin erwähnt, dieselbe aber auf 1561 verlegt. In diesem Jahre wurde das Stück nach Faguet [4]) von den *Enfants sans souci* aufgeführt. Venema [5]) reproduziert die Angaben der Brüder Parfaict und Ebert's. Rigal's Äusserung: «*C'était une idée hardie, en 1561, . . . que de mettre en drame les intrigues de Roxelane et l'assassinat de Moustapha*» [6]) ist so unbestimmt gehalten, dass aus ihr nicht zu entnehmen ist, ob sie sich auf die Abfassung, die Aufführung oder die Ausgabe des Stückes bezieht. Abgefasst war dasselbe jedenfalls schon im Jahre 1560, da das *Privilège* der Ausgabe von 1561 vom 12 ten Dezember 1560 datiert ist. [7]) Die Brüder Parfaict neigen auf Grund einer Äusserung La Croix du Maine's zu der Annahme, dass die *Soltane* schon 1554 bekannt ge-

---

[1]) La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 415; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 513; Jacob. *Bibliothèque* I, 150.

[2]) Brunet, *Manuel* II, 1737 und auch Pinvert, l. c., S. 4.

[3]) Parfaict, *Histoire* III, 325 Anm.; *Dictionnaire* I, 479 u. V, 197; Mouhy, *Tablettes* S. 216; *Abrégé* I. 445; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 135; Lucas, *Histoire* III, 269.

[4]) *La tragédie* S. 181.

[5]) *La Soltane* S. 2.

[6]) *Le théâtre* S. 276.

[7]) Goujet, *Bibliothèque* XIV, 440; Parfaict, *Histoire* III, 325 Anm.

wesen sei[1]); doch ist weder von einer Aufführung noch von einer Ausgabe aus diesem Jahre Näheres bekannt.

Von der *Soltane* existiert nur eine einzige alte *Ausgabe* aus dem Jahre 1561 *(Paris, Guillaume Morel, 4⁰)* die auch dem von Stengel und Venema besorgten Neudrucke zu Grunde liegt.[2]) Das im Titel dieses Neudrucks verzeichnete Jahr 1541 ist ein Druckfehler. Ausserdem findet sich nur noch bei Grässe[3]) ein anderes Datum, nämlich das Jahr 1563.

Die Tragödie *Philanire*, *femme d'Hippolyte*, von Claude Rouillet wäre nach Mouhy's *Tablettes* (S. 128) sowie nach einer Stelle seines *Abrégé* (I, 371) überhaupt nicht aufgeführt worden. An einer anderen Stelle des *Abrégé* (II, 306) spricht Mouhy zwar von einer Aufführung des Stückes *au théâtre de son Collège* — Rouillet war *régent* des *Collège de Bourgogne* zu Paris[4]) — gibt aber kein Datum für dieselbe an. Auch Jakob[5]) spricht von einer erfolgreichen Aufführung des Stückes, ohne indessen Näheres über dieselbe mitzuteilen. Léris verzeichnet: «*Philanire . . . donnée en 1563*»[6]), eine Angabe, die wohl auf die Aufführung des Stückes zu beziehen ist. Auch in den *Anecdotes dramatiques* (III, 64) wird das Stück mit der Jahreszahl 1563 verzeichnet; in diesem Falle kann aber die Jahreszahl auch auf die Abfassung oder den Druck bezogen werden. Auch Lucas[7]) setzt die Aufführung für 1563 an.

---

[1]) *Histoire*, l. c. — Von Prölss (*Geschichte* Bd. III, Tl. II, S. 433) erfahren wir, dass die *Soltane* im Jahre 1595 auch in Frankfurt am Main aufgeführt worden ist. Dass Prölss, wie sein Gewährsmann Mentzel, und wie früher auch schon Mouhy (*Abrégé* II, 49), dieses Stück für eine *Pastorale* (!) hält, ist nicht zu verwundern. Dieser Irrtum entstand wohl dadurch, dass die in einem Teile der Exemplare der Ausgabe von 1561 auf die *Soltane* folgende *Pastorale à 4 personnages* (cf. Jacob, *Bibliothèque* I, 151 f.) nicht als ein zweites, selbständiges Stück beachtet wurde.

[2]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 429, etc. — Bounin, *La Soltane* S. 1.

[3]) *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 514.

[4]) La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 149; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 34; Parfaict, *Histoire* III, 343 etc.

[5]) *Bibliothèque* I, 35.

[6]) *Dictionnaire* S. 346.

[7]) *Histoire* III, 269.

Faguet[1]) endlich erwähnt wiederholt eine Aufführung durch die Basochiens; das eine Mal gibt er als Jahreszahl für dieselbe 1570, das andere Mal 1560. Sollen beide Daten Giltigkeit haben, oder nur eines derselben? Wie die zweite der beiden Angaben, so gründet sich wohl auch die erste auf eine solche des *Journal du théâtre français*; vielleicht beruhen sie beide auf ein und derselben Stelle, und ist die Verschiedenheit der beiden Daten nur die Folge eines Druckfehlers. Ohne eine Einsichtnahme des *Journal* kann das jedoch nicht entschieden werden.

Die erste *Ausgabe* des Stückes datiert aus dem Jahre 1563[2]) *(Paris, Thomas Richard, 4°)*; die von Du Verdier[3]) und von Morf[4]) erwähnte Ausgabe von 1577 ist nicht die erste, sondern die zweite, die auch von Beauchamps, Parfaict, La Vallière[5]) etc. verzeichnet wird.

Der *Agamemnon* des Le Duchat wurde nach der Brüder Parfaict *Dictionnaire* (I, 21), nach Monhy[6]), Léris[7]) und Lucas[8]) im Jahre 1561 aufgeführt. Auch die *Anecdotes dramatiques* (I, 22) verzeichnen das Stück mit dieser Jahreszahl, freilich wieder ohne jede Angabe, ob sich dieselbe auf die Abfassung, die Aufführung oder den Druck desselben bezieht.

---

[1]) *La tragédie* S. 180 u. 369.

[2]) La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 149; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 34; Parfaict, *Histoire* III, 343, *Dictionnaire* IV, 128; La Vallière, *Bibliothèque* I, 174; Mouhy, *Tablettes* S. 182; *Abrégé* I, 371; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 515; Jacob, *Bibliothèque* I, 24 u. 34 f.; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 136; Brunet, *Manuel* IV, 1358 (das im Suppl. I, 778 erwähnte Datum 1553 wird auf einen Druckfehler zurückzuführen sein); Rigal, *Le théâtre* S. 315. Als Name des Druckers wird auch Ricard geschrieben; auch die Angaben über das Format stimmen zum Teil nicht überein.

[3]) *Bibliothèque* S. 1080. Du Verdier nennt den Verfasser nicht

[4]) *Geschichte* S. 209.

[5]) Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 34; Parfaict, *Histoire* III, 343; La Vallière, *Bibliothèque* I, 174.

[6]) *Tablettes* S. 5. Das Datum 1661 des *Abrégé* (I. 8) ist wohl ein Druckfehler für 1561.

[7]) *Dictionnaire* S. 9.

[8]) *Histoire* III, 269.

Aus dem Jahre 1561 stammt auch die einzige von Du Verdier etc. erwähnte *Ausgabe.* [1])

Der *Aman* Rivaudeau's wurde nach Dreux du Radier [2]) und Edélestand du Méril [3]) sowie nach Mourin de Sourdeval im Jahre 1561 zu Poitiers zur Aufführung gebracht. Du Méril bezeichnet als Ort der Aufführung das dortige Collège[4]), Mourin de Sourdeval als deren Tag den 24ten Juli. Nach dem *Journal du théâtre français* [5]) wäre der *Aman* im Jahre 1567 von den Enfants sans souci und kurze Zeit vorher auch im Hôtel de Guise gespielt worden. Auch Mouhy [6]) und Léris [7]) verzeichnen 1567 als Jahr der Aufführung, verlegen diese aber nach Poitiers.

Nach Mourin de Sourdeval [8]), dem Herausgeber eines Neudrucks der *Ausgabe* von 1566, existiert nur diese eine alte Ausgabe, deren *Avant-parler* vom 1ten Mai 1565 datiert ist. [9]) Morf [10]) erwähnt eine Ausgabe von 1564, andere Autoren [11]) erwähnen eine solche von 1567.

---

[1]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 397; La Croix du Maine, *Bibliothèque* I. 216; Beauchamps. *Recherches* Tl. II. S. 31; Goujet. *Bibliothèque* VI, 423; Parfaict, *Dictionnaire* I. 21; La Vallière, *Bibliothèque* III. 235; Mouhy, *Tablettes* S. 5; *Abrégé* I, 8 (an einer anderen Stelle des *Abrégé* (II, 138) sagt Mouhy, das Stück sei nicht gedruckt worden). Insoweit sie den Drucker betreffen, stimmen die Angaben der erwähnten Autoren nicht überein. Du Verdier, Beauchamps und Parfaict bezeichnen als solchen Jean le Royer; nach La Croix du Maine hiess er Jean le Preux, nach La Vallière Breton. Jacob und Brunet haben keine Ausgabe des Stückes verzeichnet. Sollte am Ende die zweite Stelle in Mouhy's *Abrégé* doch richtig sein?

[2]) *Histoire littéraire du Poitou*, zitiert von Faguet, *La tragédie* S. 139.

[3]) *Études sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire*, zitiert von Faguet, l. c., S. 178.

[4]) Rivaudeau, *Œuvres* S. 4f.

[5]) Zitiert von Faguet, l. c., S. 139 u. 177.

[6]) *Tablettes*, S. 10; *Abrégé* I, 17.

[7]) *Dictionnaire* S. 18.

[8]) Rivaudeau, l. c., S. 13.

[9]) l. c., S. 52.

[10]) *Geschichte* S. 206.

[11]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 184; *Histoire universelle des théâ-*

Das *Journal du théâtre français* [1]) erwähnt auch die Aufführung einer Tragödie *Suzanne* von La Croix vom Jahre 1561. Dieses Stück scheint jedoch nicht gedruckt worden zu sein. Faguet hat es nicht auffinden können, und auch wir haben nirgends eine Ausgabe desselben verzeichnet gefunden.

Angaben über die *Aufführung* des *Alexandre* und des *Daire* Jacques de La Taille's [2]) finden wir im *Dictionnaire* der Brüder Parfaict, bei Mouhy, im *Journal du théâtre français*, bei Léris, in den *Hommes illustres de l'Orléanais* und bei Lucas. Im *Dictionnaire* der Brüder Parfaict (I, 47) wird eine Aufführung des *Alexandre* «*avant 1562*», bei Léris [3]) eine solche «*vers 1562*» erwähnt, während Mouhy [4]), das *Journal* [5]) und Lucas [6]) eine solche für 1562 ansetzen. Das *Journal* verzeichnet das Hôtel de Reims als Ort der Aufführung von 1562 und erwähnt überdies noch eine Wiederholung des Stückes durch die Confrères im Jahre 1573. Nach den *Hommes illustres de l'Orléanais* (I, 118) wäre das Stück im Jahre 1563 aufgeführt worden. Eine Aufführung des *Daire*

---

tres Bd. XIII. Tl. I, S. 90; Mouhy, l. c.; Léris. l. c.; Jacob, *Bibliothèque* I, 157, jedoch unter den „*Desiderata*" der Bibliothek des Herrn de Soleinne.

[1]) Cf. Faguet, *La tragédie* S. 104, Anm. 1, u. 179.

[2]) Jacques de la Taille ist nach Angabe seines Bruders Jean de la Taille der Verfasser von vier weiteren Tragödien: *Athamant*, *Progné*, *Niobé* und *Didon*. Die drei ersteren Stücke befanden sich wie die beiden oben genannten Stücke unter den Papieren, welche Jean de la Taille beim Tode seines Bruders an sich nahm. Warum sie nicht auch wie die beiden anderen später von Jean de la Taille veröffentlicht wurden, wissen wir nicht. Die *Didon* ist nach Jean de la Taille's Aussage verloren gegangen (cf. Du Verdier, *Bibliothèque* S. 625). Nach Prölss (*Geschichte* Bd. II, Tl. I, S. 22) wäre Jacques de La Taille auch noch der Verfasser einer Tragödie *Achille*. Wir können uns jedoch nicht erinnern, irgendwo, ausser bei Prölss, eine diesbezügliche Angabe gelesen zu haben.

[3]) *Dictionnaire* S. 14.

[4]) *Tablettes* S. 8; im *Abrégé* findet sich wohl infolge eines Druckfehlers das Datum 1552.

[5]) Faguet, *La tragédie* S. 170.

[6]) *Histoire* III, 269.

und zwar vom Jahre 1562 wird von Mouhy [1]), dem *Journal* [2]) und von Lucas (l. c.) erwähnt. Nach dem *Journal* wäre das Stück in diesem Jahre von den Basochiens in dem Hôtel de Bourgogne gespielt worden; ebendaselbst soll auch eine Wiederholung des Stückes durch die Confrères im Jahre 1573 stattgefunden haben. Einige andere Angaben, aus welchen nicht ersichtlich ist, ob sie sich auf die Abfassung, die Aufführung oder den Druck der Stücke beziehen, können nicht berücksichtigt werden. Rigal zählt den *Alexandre* und den *Daire* ausdrücklich zu jenen Tragödien, die nicht aufgeführt worden sind.[3])

Die Angabe Sainte-Beuve's [4]), die Stücke Jacques de La Taille's seien nicht gedruckt worden, ist nur teilweise richtig und trifft speziell für die beiden Stücke *Alexandre* und *Daire* nicht zu. Als Jahr des ersten Druckes derselben ist 1573 anzusetzen. [5])

Wir wissen von Jean de La Taille, dass sein Bruder Jacques im April des Jahres 1562 gestorben ist.[6]) Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, dass des letzteren Tragödien noch dem von uns behandelten Zeitabschnitte angehören. Über den Beginn der dichterischen Thätigkeit seines Bruders äussert sich Jean de La Taille wie folgt: «*Il vint à composer . . . Poemes entiers, Tragédies et Comédies en l'âge de dix-sept et dix-huict ans*». [7]) Da Jacques, wie uns ebenfalls sein

---

[1]) *Tablettes* S. 65; *Abrégé* I, 114, II. 333.

[2]) Cf. Faguet. l. c.

[3]) *Alexandre Hardy* S. 86.

[4]) *Tableau* I, 261 Anm.

[5]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 624; Beauchamps. *Recherches* Tl. II, S. 32; Parfaict, *Dictionnaire* II, 223, bzw. I, 47; Mouhy, *Tablettes*. S. 65. bzw. 8; *Abrégé* I, 126, bzw. I, 14 u. II, 333; Léris. *Dictionnaire* S. 14; Grässe. *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 514 Anm.; Jacob, *Bibliothèque* I, 153; Brunet, *Manuel* III, 870; in der Brüder Parfaict *Histoire* (III, 337 u. 339, bzw. 338) wird irrtümlich 1562 als Druckjahr angesetzt. Nach der *Grande Encyclopédie* (XXI, 995) wäre der *Daire* erst 1574 gedruckt worden.

[6]) Du Verdier, l. c.

[7]) Cf. Du Verdier, *Bibliothèque* S. 624. — Diese Angabe findet sich allerdings teilweise etwas verändert auch bei Beauchamps (*Re-*

Bruder mitteilt [1]), ein Alter von nur zwanzig Jahren erreicht hat, könnte nach obiger Angabe die Abfassung der beiden Tragödien möglicherweise schon 1559 oder 1560 stattgefunden haben. Dieselbe wird also zwischen 1559 und 1562 anzusetzen sein. [2])

Kapitel III.

Bisherige Urteile über den Einfluss der Seneca-Tragödien.

Wollten wir uns im folgenden auch auf eine Besprechung der Werke, bzw. jener Stellen derselben einlassen, in welchen des Einflusses Seneca's auf die französische Renaissance-Tragödie im allgemeinen, entweder nur in Kürze Erwähnung geschieht oder von demselben ausführlicher gehandelt

---

cherches Tl. II, S. 32), Parfaict (*Histoire* III, 337), La Vallière (*Bibliothèque* I, 168), in den *Annales poétiques* (X, 59), in der *Histoire universelle des théâtres* (Bd. XII. Tl. II, S. 159) und bei Ebert (*Entwicklungsgeschichte* S. 130). Nach Beauchamps, den *Annales poétiques*, der *Histoire universelle* und Ebert hätte die dichterische Thätigkeit Jacques de La Taille's schon mit 16, nach La Vallière dagegen erst mit 18 Jahren begonnen.

[1]) Cf. Du Verdier, l. c. — Dieser Angabe entsprechend, wird auch das Geburtsjahr des Dichters von fast allen einschlägigen Autoren für 1542 angesetzt. Nur bei La Vallière (*Bibliothèque* I. 168) und in Mouhy's *Abrégé* (II, 333) wird irrtümlicherweise 1562 als solches angegeben.

[2]) Andere Daten können wenigstens aus den von Du Verdier mitgeteilten Angaben Jean de La Taille's nicht entnommen werden. Nach der Brüder Parfaict *Dictionnaire* (V, 330) wären beide Tragödien, nach Léris (*Dictionnaire* S. 135) wäre der *Daire* 1562 abgefasst worden; Darmesteter und Hatzfeld schreiben: «*On a de lui deux tragédies, Daire* (*Darius*) *et Alexandre, qu'il composa à seize et à dix-huit ans*» (*Le seizième siècle* S. 163); Schmidt-Wartenberg (*Seneca's Influence* S. 15) verzeichnet den *Daire* mit der Jahreszahl 1558, den *Alexandre* mit der Jahreszahl 1560; Rigal (*Le théâtre* S. 275) sagt: «*Vers 1560 ou 1561, à la veille d'une fin prématurée* (*1562*), *il composait la Mort de Daire et la Mort d'Alexandre*».

wird, so würde uns das wegen der alsdann in Betracht kommenden grossen Zahl von Werken viel zu weit führen. Nachdem wir auch nicht die französische Renaissance-Tragödie in ihrer Gesamtheit, sondern zunächst nur eine ganz beschränkte Anzahl ihrer Vertreter, bzw. deren Werke zum Gegenstande unserer Untersuchung machen, genügt es wohl, nur jene Äusserungen zu besprechen, in welchen speziell von dem Verhältnis dieser Autoren zu Seneca die Rede ist.

In der *Histoire universelle* wird nur ganz allgemein bemerkt, dass Jodelle die Alten und besonders Seneca nachgeahmt habe.[1])

Bei Grässe kommt der Einfluss Seneca's auf Jodelle wiederholt zur Sprache. Das erste Mal werden dem Römer die einfache Anlage, die geringe Verwicklung, die langweiligen, das Fortschreiten der Handlung aufhaltenden, moralischen Chöre der *Cléopâtre* zugeschrieben, während die Einteilung in Scenen und Akte auf Rechnung der „*Aristotelischen Grundsätze*“ gesetzt wird.[2]) An einer anderen Stelle wird speziell das falsche Pathos Jodelle's als eine Folge des überwiegenden Einflusses Seneca's bezeichnet.[3])

Nach Chasles hat Jodelle die *Cléopâtre* im Stile Seneca's abgefasst.[4])

Ebert erwähnt, dass Jodelle bisweilen sehr schwülstig werde, meint jedoch, dass der Schwulst bei Seneca ein anderes Motiv habe.[5]) Jodelle's Rhetorik sei keineswegs dieselbe wie die des lateinischen Tragikers, noch viel weniger demselben abkopiert. Die Rhetorik Seneca's erscheine als ein reines Geschöpf des Verstandes, diejenige Jodelle's sei hauptsächlich lyrischer Art.

Eine vielseitigere Besprechung des Einflusses Seneca's auf Jodelle finden wir bei Brütt.[6]) Er bemerkt, dass in den beiden Dramen Jodelle's sehr vieles an die Manier Seneca's

---

[1]) Bd. XII, Tl. II, S. 3.
[2]) *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 512.
[3]) l. c., S. 516.
[4]) *Études* S. 129.
[5]) *Entwicklungsgeschichte* S. 108.
[6]) *Die Anfänge* S. 58 f.

erinnere, dass insbesondere das Vorwalten der pathetischen Rede, die unbestimmte, aller Individualität entbehrende Charakterzeichnung, die überaus dürftige Handlung Merkmale seien, welche der römische und der französische Tragiker miteinander gemein haben. Falsch ist Brütt's Behauptung, dass allgemeine Aussprüche und Sentenzen bei Jodelle weniger häufig verwendet würden, als bei Seneca. Brütt fasst sein Urteil dahin zusammen, dass sich der Einfluss Seneca's auf Jodelle in hohem Grade geltend gemacht habe, dass sich dieser französische Dichter jedoch von ihm nicht so weit habe beherrschen lassen, um dessen in die Augen springende Fehler nachzuahmen; vor einer solchen blinden Nachahmung sei er durch seine Kenntnis der klassischen Meisterwerke der Griechen bewahrt geblieben. Dieses Urteil trifft nur teilweise zu.

Eine Bemerkung bei Darmesteter und Hatzfeld betrifft speziell die Behandlung des Dialogs in einer Scene der *Cléopâtre;* das lebhafte Wechselgespräch in dieser Scene erinnere an Seneca.[1])

Kahnt beschäftigt sich mit den Sentenzen der Tragödien Seneca's, Jodelle's und Garnier's.

Venema bespricht das Verhältnis Bounin's zu seinen Vorbildern Seneca und Jodelle und fügt bei dieser Gelegenheit eine Reihe von freilich nur teilweise richtigen Bemerkungen über des letzteren Tragödien und sein Verhältnis zu Seneca bei.[2])

Eine andere, als die bereits besprochene Äusserung Ebert's über das Verhältnis Jodelle's zu Seneca ist uns nicht erinnerlich. Nach einer Stelle bei Schmidt-Wartenberg[3]) könnte man indessen vermuten, dass auch Ebert sich überhaupt gegen den Einfluss eines bestimmten Tragikers, wie z. B. Seneca's auf Jodelle ausgesprochen habe. Schmidt-Wartenberg bemerkt hiegegen, dass sich ein solcher Einfluss gleichwohl geltend gemacht habe, wenn er auch nicht gerade sehr stark hervortrete.

---

[1]) *Le 16e siècle* S. 158.
[2]) Bounin, *La Soltane* S. 8ff.
[3]) *Seneca's Influence* S. 14.

Wieder ausführlicher äussert sich Rigal[1]: die Art der Einleitung der *Cléopâtre*, die langen Monologe, die Erzählung der Katastrophe am Ende des Stückes, die zahlreichen philosophischen Reflexionen, die vielfach mit kurzen Sentenzen geführten Wechselgespräche und andere Eigentümlichkeiten des Stiles erinnern an Seneca.

Morf meint, dass die *Cléopâtre* reicher an Sentenzen sei als die Stücke Seneca's, dass Jodelle den Chor nach dem Beispiele der italienischen Tragiker häufiger am Dialoge teilnehmen lasse, als Seneca, sowie dass die Einteilung in fünf Akte Seneca's Beispiel entspreche. Seine Ausführungen über Jodelle's erste Tragödie beschliesst er wie folgt: „*Noch ehe eine Theorie der klassischen Tragödie in Frankreich aufgestellt ward, ist diese selbst nach dem Vorbild der Italiener und Seneca's, in unanfechtbarer Regelhaftigkeit erstanden.*“[2])

Auf die *Didon* bezieht sich eine Äusserung der *Histoire universelle* über die Seneca nachgeahmte Behandlung eines aus kurzen Wechselreden bestehenden längeren Dialogs.[3])

Bezüglich des Chores der *Didon* weist Morf darauf hin, dass derselbe in zwei Lager (Troer und Phönizierinnen) geteilt, ist eine Entfaltung, die bei den Griechen nur ausnahmsweise, bei Seneca häufiger vorkomme und von der Renaissancetragik zur Regel erhoben worden sei.[4])

Die *Médée* des La Péruse wird von dem Abbé de Marolles mit dem *Hippolyte*, der *Troade* und der *Antigone* Garnier's, dem *Hercule*, dem *Thyeste*, dem *Agamemnon* und der *Octavie* Brisset's, der *Clytemnestre* Matthieu's, dem *Œdipe* und dem *Hercule* Prevost's zu einer Gruppe von Stücken gezählt, die er als «*traductions ou imitations*» der Tragödien Seneca's bezeichnet.[5]) Goujet, der die genannten Stücke mit Ausnahme jener Brisset's, mit den lateinischen Originalen ver-

---

[1]) *Le théâtre* S. 272.

[2]) *Geschichte* S. 200f.

[3]) Bd. XII, Tl. II, S. 48.

[4]) l. c., S. 203.

[5]) Der Abbé de Marolles hat den lateinischen Text und eine französische Übersetzung der Seneca-Tragödien herausgegeben (Paris, 1660. 2 Bde. 8°. Cf. Goujet, *Bibliothèque* VI, 188ff. u. 423.

glichen hat, ist mit dieser Bezeichnung nicht einverstanden. Er sagt: «*On y reconnoît peu ce Poëte. Chaque Auteur n'en a pris que quelques idées, on n'en a traduit que certaines pensées sans s'astraindre ni à l'ordre que le Poëte latin a observé dans ces pièces, et souvent même sans conserver les caracteres des personnages qu'il a introduits sur la scene.*» An einer anderen Stelle bezeichnet er die oben erwähnten Stücke als «*imitations éloignées*» der Tragödien Seneca's. [1])

Von den Brüdern Parfaict [2]), in der *Histoire universelle* [3]), von Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur [4]), sowie von Patin in seinen *Études sur les tragiques grecs* [5]) wird die *Médée* lediglich als Übersetzung der lateinischen *Medea* bezeichnet; Grässe drückt sich etwas vorsichtiger aus, indem er sagt, die *Médée* sei „*nach Seneca gearbeitet*". [6]) Jacob bemerkt zu der von ihm erwähnten Ausgabe sine «*trad. librement de Sénèque*»; an einer anderen Stelle sagt er die *Médée* sei «*traduite ou plutôt imitée de la tragédie de Sénèque.*» Das Urteil der Brüder Parfaict etc. wird von Ebert berichtigt: „*Sie ist keineswegs eine blosse Übersetzung, obwohl Seneca mannigfach benutzt, an verschiedenen Stellen auch frei übertragen ist,*" und er fügt noch hinzu: „*Wichtig ist jedenfalls, dass Seneca hier schon als unmittelbares Vorbild erscheint.*" [7]) Prölss [8]) und auch Faguet [9]) sehen dagegen in dem französischen Stücke wieder nur eine mehr oder minder freie Übersetzung des lateinischen.

Am eingehendsten hat sich bisher Kulke mit La Péruse's *Médée* befasst. Nach einigen biographischen Angaben, die nur zum Teil mit den Resultaten der neueren Forschung übereinstimmen, bemerkt er [10]), die *Médée*, eine Tragödie in

---

[1]) l. c., VI, 188f. u. 424.
[2]) *Histoire* III, 299.
[3]) Bd. XII, Tl. II, S. 57.
[4]) Cf. Heine, *Corneille's „Médée"* S. 6, Anm.
[5]) *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 514.
[6]) *Bibliothèque* I, 24 u. I, 150.
[7]) *Entwicklungsgeschichte* S. 129.
[8]) *Geschichte* Bd. II, Tl. I, S. 21.
[9]) *La tragédie* S. 91.
[10]) *Seneca's Einfluss* S. 1ff.

5 Akten, sei derjenigen des Seneca nachgebildet, die Aktschlüsse werden wie bei diesem durch Chorgesänge angedeutet, die Scenen seien nicht geschieden; dann wird nach Ebert darauf hingewiesen, dass schon in der *Médée* La Péruse's Seneca als unmittelbares Vorbild erscheine. Um die Abhängigkeit La Péruse's von Seneca „*in Bezug auf stofflich-technische Ausführung*“ zu beweisen, gibt dann der Verfasser zunächst eine Inhaltsangabe der *Medea* des Seneca, nicht aber auch eine solche der französischen *Médée*, welche, wenn es überhaupt geboten schien, eine derartige Analyse vorauszuschicken, als die eines nur schwer zugänglichen Stückes jedenfalls weniger leicht vermisst wird, als die des ersteren. In der Folge beschränkt sich Kulke darauf, eine Reihe von Verschiedenheiten der französischen *Médée* und ihres lateinischen Vorbilds festzustellen, Verschiedenheiten, welche zum Teil auf den Einfluss der *Medea* des Euripides zurückzuführen, zum Teil selbständig vorgenommen worden seien.[1]) Dagegen hat er es unterlassen, die von La Péruse benutzten Partien zu verzeichnen sowie die Art und Weise der Verwertung derselben näher zu besprechen, so dass die Aufgabe des ersten Teiles seiner Abhandlung kaum als gelöst betrachtet werden kann. Der zweite, umfangreichere Teil (S. 15—54) befasst sich mit der rhetorischen Ausführung des Stückes. Von der zu Gebote stehenden Literatur scheint Kulke einen nur mässigen Gebrauch gemacht zu haben. Der an Phrasen und unpassenden Kraftausdrücken so überreiche Klein dürfte, nach den häufigen Zitaten aus dessen *Geschichte des Dramas* zu urteilen, sein Hauptgewährsmann gewesen sein.

Darmesteter und Hatzfeld bezeichnen die *Médée* als eine Nachahmung ihrer lateinischen Vorlage.[2])

Ziemlich richtig wird die *Médée* von Venema beurteilt, obwohl ihm nur ein Auszug des Stückes vorgelegen hat.[3]) Er bezeichnet dasselbe als eine Bearbeitung der *Medea* Seneca's. La Péruse habe, so meint er, mit ziemlicher Selb-

---

[1]) l. c., S. 8—15.
[2]) *Le 16e siècle* S. 162.
[3]) Bounin, *La Soltane* S. 19.

ständigkeit gearbeitet und sowohl die Reihenfolge der Akte, als auch die Komposition im einzelnen gänzlich verändert; der lateinische Text sei, soweit sich die Bearbeitung an denselben anschliesse, mit grosser Freiheit behandelt; bemerkenswert sei endlich auch das Bestreben, die Übertreibungen in Seneca's Darstellung und Stil, insbesondere die Häufung der mythologischen Bilder zu vermeiden; der Charakter der Medea sei bei La Péruse in Nichts verändert. Die letzte dieser Bemerkungen ist unrichtig.

Rigal scheint Kulke's und Venema's Ausführungen nicht berücksichtigt haben; denn er äussert sich über das Verhältnis von La Péruse's *Médée* zur *Medea* des Seneca kaum weniger unkorrekt, als seiner Zeit Faguet.[1])

Morf hat sich dahin ausgesprochen, dass La Péruse Seneca's *Medea* genau gefolgt sei, selten derjenigen des Euripides, noch seltener zeige er Spuren selbständiger Auffassung, ebenfalls ein nur teilweise richtiges Urteil.[2])

Von Pinvert, der die *Médée* kurzweg als eine Übersetzung bezeichnet[3]), gilt, was wir bereits über Rigal geäussert haben.

In der *Grande Encyclopédie* (XXI, 941) lesen wir dagegen wieder: *«La Péruse ... auteur d'une tragédie ... tirée de Sénèque»*.

Bevor wir die verschiedenen Urteile über das Verhältnis von Toutain's *Agamemnon* zu Seneca's gleichnamiger Tragödie verzeichnen, sei hier die Bemerkung gestattet, dass dem *Argument* des französischen Stückes der folgende Hinweis beigefügt ist: *«Voi Homere au 3. 4. et 11. liure de l'Vlissée: et le mème argument ici transféré de l'Agamemnon de Sénèque»*[4]), sowie dass am Ende der Tragödie[5]) folgender Vers des Terenz zitiert wird: „*Nullum est iam dictum, quod non dictum sit prius*", dass dagegen in der dem Stücke beigegebenen Widmung an den Bischof Gabriel le Veneur der Name Seneca's nicht erwähnt wird.

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 88, u. *Le théâtre* S. 274.
[2]) *Geschichte* S. 203.
[3]) *Jacques Grévin* S. 192.
[4]) Toutain, *La tragédie* S. 8.
[5]) l. c., S. 27r.

Nach Du Verdier [1]), Beauchamps [2]), Parfaict [3]), Jacob [4]), Brunet [5]), Darmesteter und Hatzfeld [6]) könnte man vermuten, Toutain habe Seneca nur stofflich benutzt; Goujet [7]) schwankt zwischen den Ausdrücken «*traduite*» und «*imitée*»; in den *Annales poétiques* [8]) und von Suard [9]) wird Toutain's *Agamemnon* als «*traduction*» bezeichnet.

Bezüglich des *Josias*, der *drei Davidtragödien*, der *Sophonisbe* und des *César* sind uns Äusserungen über das Verhältnis dieser Stücke zu Seneca nicht erinnerlich.

Dagegen finden sich wieder ähnliche Bemerkungen bezüglich der *Soltane*.

Ebert bemerkt bezüglich des Stoffes derselben: „*Was ... Bounin an diesem Stoffe in ästhetischer Rücksicht anziehen mochte, war wohl das Furchtbare, das man damals im Hinblick auf den mustergiltigen Seneca ... als das wesentlichste Moment des Pathetischen betrachtete.*“[10])

Wie Ebert, so ist auch Venema, der sich bisher wohl am eingehendsten mit der *Soltane* beschäftigt hat, der Ansicht, dass „*wohl zunächst das Schreckliche, dessen der fremdartige Stoff eine so reiche Fülle bot*“, es war, „*was Bounin anzog*“, da, „*nach Seneca ... eben das Schreckliche ... das Wesen*

[1]) *La bibliothèque* S. 159: «*La Tragédie d'Agamemnon tirée de Seneque.*»

[2]) *Recherches* Tl. II, S. 27: «*Agamemnon, T. tirée de Seneque.*»

[3]) *Histoire* III, 301: «*Cette piece n'est ... qu'une mauvaise imitation de celle de Sénéque.*»

[4]) *Bibliothèque* I, 24: «*La Tragédie d'Agamemnon ... tirée de Sénèque.*»

[5]) *Manuel* V, 904: «*Cette pièce* [Agamemnon] ... *est imitée de Sénèque.*»

[6]) *Le 16e siècle* S. 163: «*Charles Toutain ... publia en 1556 une plate imitation de l'Agamemnon de Sénèque.*»

[7]) *Bibliothèque* VI, 186: «*Dans le même siècle la Tragédie d'Agamemnon, l'une des dix que l'on attribue à Séneque, a été traduite ou imitée en vers françois par deux Poëtes ... Charles Toutain, ... et François le Duchat.*»

[8]) Bd. V. S. 288: «*Il* [Toutain] *a publié une Tragédie d'Agamemnon, qui n'est gueres qu'une traduction de Seneque ...*»

[9]) *Coup d'œil* S. 71: «*Ce sont de froides et plates traductions des tragédies de Sénèque.*»

[10]) *Entwicklungsgeschichte* S. 136.

der tragischen Handlung ausmacht." Und zwar meint Venema, dass „*eine gewisse Verwandtschaft des Stoffes mit dem der Medea, die ja so allgemein bewundert wurde*", Bounin noch speziell angezogen habe.[1]) In der Folge untersucht Venema das Verhältnis Bounin's zu Seneca und Jodelle einerseits, zu seinen Nachfolgern, insbesondere zu Garnier andererseits.[2]) Wir heben hervor, was auf das Verhältnis zu Seneca Bezug hat. In § 9 spricht er vom Chore. Er bemerkt, dass Seneca den Chor stets näher bezeichne und in Fällen, wo der Wechsel des Ortes es nötig mache, stets einen anderen Chor einführe; der Bounin'sche Chor trete stets nur am Ende der Akte auf, wie das auch bei Seneca das Gewöhnliche sei, knüpfe jedoch niemals direkt an die Reden und Handlungen auf der Bühne an und weiche dadurch von dem Gebrauche Seneca's ab (Ausführungen, mit denen wir uns nicht vollständig einverstanden erklären können). In den §§ 10 und 11 wird ausgeführt, dass es nach dem Beispiele Seneca's weniger auf die Komposition und die Erfindung der Fabel, als auf die Entwicklung des tragischen Pathos in der Diktion, auf einen glänzenden, rhetorischen Stil ankomme. Auch in Bounin's *Soltane* sei von einer eigentlichen Komposition keine Rede, der gebotene historische Stoff sei ohne Vornahme bedeutenderer Veränderungen dramatisiert worden; doch sei die Begleiterin der Sultanin, Sirene, welche die Rolle der Amme bei Seneca spiele, seine Erfindung. Das rhetorische Element walte auch bei Bounin auf Kosten des dramatischen vor. Bei Seneca habe insbesondere die Exposition, die äussere Verknüpfung und die innere, logische Verbindung der Handlung wenig Aufmerksamkeit gefunden. Bei Bounin's *Soltane* sei eine eigentliche Exposition überhaupt nicht vorhanden, die Stimmung und Handlungsweise der einzelnen Personen bleibe durchaus unerklärlich, der Zusammenhang der Handlung sei ein noch loserer als bei Seneca, schon deshalb, weil jeder Akt zeitlich und meist auch örtlich von dem vorhergehenden getrennt sei.

---

[1]) Bounin, *La Soltane* S. 6.

[2]) l. c., S. 8 ff.

In § 12 erwähnt Venema, dass Lessing in der Abhandlung „*Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen Seneca bekannt sind*“, an den Stücken „*der rasende Herkules*“ und „*Thyest*“ nachgewiesen habe, wie Seneca bestrebt sei, die sogenannten dramatischen Einheiten zu beobachten. Bounin habe dieselben nicht beachtet. Nach § 13 sei für Seneca's dramatischen Stil der Mangel an dramatischer Handlung charakteristisch; die Darstellung verlaufe durchgehends in der Form des Monologs und des Dialogs; die *Soltane* sei ganz nach der dialogisierenden Art Seneca's insceniert. Nach den vorausgegangenen Untersuchungen über die Anlage, die Komposition und die Inszenierung sei die *Soltane* als ein misslungener Versuch einer Nachahmung Seneca's und Jodelle's zu bezeichnen, deren Verfasser das Wesen der Seneca-Tragödie nur in den äusserlichsten Dingen aufgefasst habe. In § 14 handelt Venema von der Charakteristik der Personen. Diese sei bei Seneca nur wenig entwickelt, ebenso bei Bounin; seine Soltane zeige insbesondere grosse Ähnlichkeit mit der Medea Seneca's, bzw. La Péruse's, ihr Charakter sei ebensowenig tragisch, wie jener der Medea. Bounin's Personen zeigen die Einseitigkeit der Seneca'schen Charaktere in erhöhtem Masse; dagegen sei Bounin nicht imstande, durch eine lebensvolle Schilderung der Leidenschaften zu entschädigen. In § 15 führt Venema aus, dass Bounin's Personen nur dem Namen nach Türken, in Wirklichkeit aber Griechen und Römer seien, deren Gedanken und Empfindungen sich in den bei Seneca massenhaft gehäuften Bildern der antiken Mythologie und Sage bewegen. Wie in den Stücken des Römers, so fehle auch in der *Soltane* die lokale Färbung der Darstellung. In § 16 wird erwähnt, dass Bounin die Sitte, wo immer thunlich Rede und Gegenrede sentenzenartig zu gestalten und den Dialog in einen Sentenzenstreit aufzulösen von Seneca übernommen habe.

Nach Morf ist die *Soltane* „*eine stümperhafte Nachahmung Seneca's, insbesondere der Medea*“ [1]).

[1]) *Geschichte* S. 205.

Über die Stücke *Philamire* und *Aman* sind uns hiehergehörige Bemerkungen nicht begegnet.

Was den *Agamemnon* Le Duchat's betrifft, so liegen die Dinge ähnlich wie bei jenem Toutain's. Nach den Angaben der Brüder Parfaict [1]), der *Histoire universelle* [2]), Darmesteter's und Hatzfeld's [3]), sowie der *Grande Encyclopédie* [4]) ist dieser zweite französische *Agamemnon* als eine Übersetzung des lateinischen zu betrachten. Die Äusserungen anderer Litterarhistoriker [5]) lassen dagegen auf eine freiere Benutzung des lateinischen Originales schliessen.

Über die *Suzanne* scheint Näheres überhaupt nicht bekannt zu sein.

Ausserungen über Seneca's Einfluss auf Jacques de La Taille finden wir in der *Histoire universelle des théâtres* bei Kahnt und bei Schmidt-Wartenberg. Nach der ersteren ist ein Monolog Alexander's in Jacques de La Taille's gleichnamiger Tragödie jenem des sterbenden Herkules bei Seneca nachgeahmt. [6]) Kahnt bespricht die Abhängigkeit einzelner Teile zweier Chorgesänge des *Daire* von Teilen solcher des *Thyestes* und des *Hercules Oetaeus.* [7]) Schmidt-Wartenberg behauptet, dass Jacques de La Taille's Werke die Fehler der Seneca'schen Tragödien enthalten. [8])

Was ist nun im allgemeinen von den im Vorausgehenden

---

[1]) *Histoire* III, 329: «*François Le Duchat, connu seulement par une misérable traduction de Séneque . . . qui est encore audessous s'il est possible des autres de même nom, données par ses Contemporains.*»

[2]) Bd. XII, Tl. II, S. 126: «*Une misérable traduction de l'Agamemnon de Sénèque.*»

[3]) *Le 16e siècle* S. 167: «*François Le Duchat donne une misérable traduction de l'Agamemnon (1561).*»

[4]) Bd. XIV, S. 1182: «*On peut citer de lui ses traductions de l'Agamemnon de Sénèque . . . .*»

[5]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 397: «*Agamemnon, Tragedie tiree de Seneque*»; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 31: «*Agamemnon, T. tirée de Seneque*»; Goujet, *Bibliothèque* VI, 186. bereits zitiert S. 64, Anm. 7; Mouhy, *Tablettes* S. 5: «*Tirée de Séneque*».

[6]) Bd. XII, Tl. II, S. 162.

[7]) *Gedankenkreis*, S. 43 f.

[8]) *Seneca's Influence*, S. 15.

verzeichneten Äusserungen über den Einfluss der Seneca-Tragödien auf die französischen Tragödien des Zeitabschnitts von 1552 bis 1561 zu halten? — Nur die wenigsten derselben dürften auf gründlichen, selbständigen Untersuchungen beruhen. Es ist ja deshalb nicht ausgeschlossen, dass oft etwas Richtiges getroffen worden, oder dass man dem Richtigen nahe gekommen ist, aber das ändert nichts an der Sache: derartige, auf oberflächlicher Betrachtung beruhende oder gar nur von anderen übernommene Äusserungen können unmöglich volle Klarheit über die in Frage stehenden Verhältnisse bringen. Zudem beziehen sich die meisten der angeführten Äusserungen nur auf die Abhängigkeit von Seneca entweder in stofflicher oder in rhetorischer Hinsicht. Nur der kleinere Teil derselben befasst sich mit der Komposition, und von diesen sind es wiederum nur wenige, die sich nicht auf ganz allgemeine Bemerkungen beschränkt haben, sondern auch etwas ins Einzelne eingegangen sind — Venema (in Bezug auf die *Soltane*, nicht aber auch in Bezug auf die Stücke Jodelle's) und allenfalls noch Kulke.

Einfluss Seneca's

in Bezug auf Stoff, Konstruktion und Komposition der französischen Tragödien.

Kapitel I.

Stoff, Thema, Fabel.[1])

Neun der Seneca-Tragödien behandeln Stoffe der klassischen Heldensage; die zehnte, die *Octavia,* behandelt einen Stoff aus der Geschichte des klassischen Altertums.

Von den Stoffen der in Betracht kommenden französischen Tragödien sind drei (die der *Didon*, der *Médée* und der beiden *Agamemnon*) der Heldensage des klassischen Altertums, fünf (die der *Cléopâtre,* des *César*, der *Sophonisbe*, des *Daire* und des *Alexandre*) der Geschichte des klassischen Altertums, fünf (die des *Josias*, der drei *David* und des *Aman*) der biblischen Geschichte, einer (der der *Soltane*) der zeitgenössischen türkischen Geschichte entnommen. Eine Tragödie (die *Philanire*) behandelt eine Begebenheit aus dem bürgerlichen Leben, die sich einige Jahre vor der Abfassung des Stückes zugetragen haben soll. [2]) Die Tragödie *Suzanne* können

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 1ff.

[2]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 174f.; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 137.

wir bei unseren weiteren Untersuchungen nicht berücksichtigen, weil wir nichts Näheres über dieselbe wissen.

Sowohl die Seneca-Tragödien als auch fast alle französischen Trauerspiele schöpfen also aus der Sage einerseits, der Geschichte andererseits. Aber das Verhältnis der Benutzung dieser beiden Stoffkreise ist in den beiden Fällen ein sehr verschiedenes. Von den Seneca-Tragödien behandeln 9 einen Sagen- und nur 1 einen geschichtlichen Stoff; von den französischen Tragöeden dagegen nur 4 einen Sagen- und 11 einen geschichtlichen Stoff. Überdies ist zu beachten, dass die in den französischen Tragödien behandelten geschichtlichen Stoffe nicht ausschliesslich der Geschichte des klassischen Altertums entnommen sind.

Als Neuerer hinsichtlich der Wahl des Stoffes ist vor allem Rouillet, der Verfasser der *Philanire*, zu nennen, was bereits von Jacob besonders betont worden ist. Dieser äussert sich über das genannte Stück, bzw. über dessen Verfasser wie folgt: «*Son auteur . . . fut, en quelque sorte chef d'école opposé à Jodelle, celui-ci ayant imité le théâtre des anciens, Roillet, cherchant à innover dans la tragédie par le choix des sujets contemporains, sans s'éloigner de la forme antique*».[1]) Als Neuerer kommen ferner aber auch einer der Verfasser der biblischen Dramen — welcher ist wohl kaum mit Sicherheit zu entscheiden — sowie Bounin, der Verfasser der *Soltane* in Betracht. Darauf, dass dieser der erste war, der einen türkischen Stoff in der Form der französischen Tragödie bearbeitet hat, ist schon öfters hingewiesen worden.[2])

Das gemeinsame und wesentliche Merkmal, welches Fischer für die Seneca-Tragödien festgestellt hat, findet sich mit einer einzigen Ausnahme (der *Philanire*) auch bei unseren französischen Tragödien — auch sie behandeln fernabliegende Stoffe aus den höchsten Kreisen der menschlichen Gesellschaft, teilweise wenigstens sagenhaftes Fürstenschicksal. Auch der Stoff der *Soltane* ist ein fernabliegender, wenn auch

---

[1]) *Bibliothèque* I, 35.

[2]) Parfaict, *Histoire* III, 325 Anm.; *Annales poëtiques* X, 230; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 134f.; Bounin, *La Soltane* S. 6.

nicht gerade hinsichtlich der Zeitverhältnisse [1]); denn im allgemeinen dürfte man um die Mitte des 16 ten Jahrhunderts über türkische Verhältnisse kaum genau orientiert gewesen sein.

Nach dieser Besprechung der Stoffe wollen wir uns mit den Quellen beschäftigen.

Für die neun Seneca-Tragödien, welche Sagenstoffe behandeln, lassen sich griechische Trauerspiele als Vorlagen nachweisen oder doch mit Sicherheit vermuten. [2])

Seneca-Tragödien	Griechische Originale
Hercules furens	Euripides' *Rasender Herakles*
Troades	Euripides' *Hekabe*, *Trojanerinnen*; Sophokles' *Gefangene* (verl.), *Polyxena* (verl.)
Phoenissae	Sophokles' *Ödipus auf Kolonos*; Euripides' *Phönizierinnen*
Medea	Euripides' *Medea*
Phaedra	Euripides' erster *Hippolytos* (verl.)
Oedipus	Sophokles' *König Ödipus*
Agamemnon	Aeschylos' *Agamemnon*
Thyestes	Sophokles' *Atreus* (verl.) oder einer seiner beiden *Tyestes* (verl.); Euripides' *Tyestes* (verl.)
	Sophokles' *Trachinerinnen*

Nicht unmöglich, sondern bei einigen Tragödien sogar sehr wahrscheinlich ist es, dass Seneca nicht ausschliesslich die eben erwähnten Originaldichtungen, sondern statt dieser, oder doch neben diesen auch jüngere, griechische und lateinische Nachdichtungen benutzt hat.

Horaz sagt bezüglich der Wahl des Stoffes der Tragödie:

---

[1]) Rigal, (*Le théâtre* S. 276), bemerkt bezüglich der Wahl des Stoffes der Soltane: «*Cétait une idée hardie, en 1561, cinq années avant la mort de Soliman, que de mettre en drame les intrigues de Roxelane et l'assassinat de Moustapha*».

[2]) Ranke, *Die Tragödien* S. 27 ff.; Schanz, *Geschichte* II, 268 ff.; Ribbeck, *Geschichte* III, 60 ff.

„*Aut famam sequere aut sibi convenientia finge . . . Difficilest proprie communia dicere; tuque Rectius Jliacum carmen deducis in actus, Quam si proferes ignota indictaque primus*“.[1]) Diesen Rat hat Seneca ziemlich getreu befolgt; wenn er seine Stoffe auch nicht gerade der *Ilias* entnommen, so hat er doch keinen neuen, vor ihm noch nicht behandelten Stoff bearbeitet.

Auch für sechs der französischen Tragödien lassen sich ältere Tragödien als unmittelbare Vorlage nachweisen.

Französische Tragödien	Originale
La Péruse's *Médée*	Seneca's *Medea* Euripides' *Medea*
Toutain's *Agamemnon*	Seneca's *Agamemnon*
Grevin's *César*	Muret's *Julius Caesar* [2])
Saint-Gelais' *Sophonisba*	Trissino's *Sofonisba* [3])
Rouillet's *Philanire*	Rouillet's *Philanira* [4])
Le Duchat's *Agamemnon*	Seneca's *Agamemnon*.

---

[1]) *Carmina* S. 233 f., V. 119 ff.

[2]) Nach Petit de Julleville (*Les comédiens* S. 309) verfasste Muret seinen *Julius Caesar* als Lehrer am *Collège d'Auch*. Rigal (*Le théâtre* S. 262) verzeichnet die Tragödie mit der Jahreszahl 1544. Nach Montaigne's Angabe: «*Avant l'aage*

Alter ab undecimo tum vix me ceperat annus,

i'ay soustenu les premiers personnages ez tragedies latines de Buchanan, de Guerente et de Muret, qui se representerent en nostre college de Guienne avecques dignité» (*Essais* I, 96) ist anzunehmen, dass dieselbe ca. 1546 im *Collège de Guyenne* zu Bordeaux aufgeführt worden ist. Gedruckt wurde die Tragödie nach Pinvert (*Jacques Grévin* S. 132) in Muret's *Iuvenilia* im Jahre 1552. Diese Ausgabe von 1552 wird auch von Brunet (*Manuel* III, 1952) erwähnt. Jacob (*Bibliothèque* I, 35) verzeichnet dagegen eine Ausgabe von 1553. Collischonn (*Jacques Grévin's Tragödie* S. 6, bzw. 75 ff.) hat eine Ausgabe von 1789 benutzt und abgedruckt. Mit dem Verhältnisse der Tragödie Grévin's zu der Muret's haben sich bisher Collischonn (l. c., S. 6 ff.) und Pinvert (*Jacques Grévin* S. 137 ff.) am eingehendsten beschäftigt. Die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchungen Collischonn's sind die folgenden: Grévin hat Muret's Komposition benutzt, aber ziemlich bedeutende Veränderungen an derselben vorgenommen; er hat insbesondere neue Personen eingeführt, den Stoff in selbständiger Weise auf die Akte verteilt,

La Péruse's *Médée* hat nach Jacob[1]) einen unbestreitbaren Einfluss auf die Entwicklung des französischen Theaters ausgeübt und die literarische Umwälzung unterstützt, welche durch Jodelle begonnen worden war. Diese grosse Bedeutung des Stückes für die Entwicklung der französischen Tragödie im besonderen dürfte wohl hauptsächlich darauf beruhen, dass es, wie Ebert[2]) ausdrücklich hervorhebt, das erste französische Stück ist, in welchem Seneca als unmittelbares Vorbild er-

---

Scenen Muret's weggelassen, dafür andere eingefügt und vor allem auch die Grundidee, die Tendenz des Stückes modifiziert, andererseits aber auch wieder den Text Muret's ganz bedeutend geplündert. Pinvert ist in der Hauptsache zu denselben Resultaten gekommen.

[3]) Trissino's *Sofonisba* wird von Wiese und Pércopo (*Geschichte* S. 295) mit der Jahreszahl 1515 verzeichnet und ist nach den genannten Autoren der Typus der ersten von drei Gruppen italienischer Tragödien des 16. Jahrhunderts, nämlich der Tragödien griechischer Nachahmung und zwar speziell eine sklavische Nachahmung der *Alkestis* des Euripides und der *Antigone* des Sophokles. Aufgeführt wurde die *Sophonisba* im Jahre 1562 zu Vicenza (l. c., S. 297), also später als Saint-Gelais' Bearbeitung derselben. Die erste Ausgabe des Stückes erschien zu Rom im Jahre 1524 (l. c.; Brunet, *Manuel* V, 953). Das Verhältnis der Stücke Trissino's und Saint-Gelais' zu einander haben Fries (Montchrestien, *Sophonisba* S. 4ff.) und Wagner (*Mellin de Saint-Gelais* S. 136ff.) untersucht. Ersterer kommt zu dem Resultate, dass das französische Stück fast eine Übersetzung des italienischen ist, dass nur am Schlusse eine wesentlichere Abweichung vorkommt, dass die Übersetzung oft fast oder ganz wörtlich, manchmal etwas freier ist, dass Saint-Gelais auch hier und da sein Original verkürzt hat und dass er nur in den Chören genötigt gewesen ist, bedeutende Änderungen vorzunehmen (l. c., S. 8). Wagner's Untersuchungen haben ungefähr dieselben Ergebnisse geliefert (l. c., S. 143f.).

[4]) Über die Abfassung von Rouillet's lateinischer *Philanira* ist nichts Näheres bekannt. Sie ist enthalten in *Claudii Roilletti Belnensis varia poemata*, *Parisiis*, *1556*, *16°* (cf. Jacob, *Bibliothèque* I, 34 u. Suppl. I, 9; Brunet, *Manuel* IV, 1358). Die französische *Philanire* wird meist als Übersetzung der lateinischen bezeichnet (cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 149; Beauchamps, *Recherches* Tl. II S. 34; Mouhy, *Abrégé* II, 306; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 515; Jacob, *Bibliothèque* I, 24 u. 34f.; Faguet, *La tragédie* S. 369; Rigal, *Le théâtre* S. 315).

[1]) *Bibliothèque* I, 150.

[2]) *Entwicklungsgeschichte* S. 129.

scheint und dass es als solches die Anregung zu ähnlichen Nachbildungen gegeben haben mag.

Bezüglich der beiden Tragödien Jodelle's bemerkt Rigal es sei die Vermutung ausgesprochen worden, dass diese Tragödien Übersetzungen der gleichnamigen des Italieners Giraldi seien, fügt aber hinzu, dass dies bei der *Didon*, welche allein er mit dem gleichnamigen Stücke Giraldi's vergleichen konnte, nicht zutreffe.[1]) Uns ist nicht bekannt, wo Rigal die obige Vermutung ausgesprochen gefunden hat. Wir erinnern uns nur an eine Stelle bei Du Verdier, an der zwar nicht die Tragödien Giraldi's als Vorlagen erwähnt werden, durch welche aber doch der Gedanke, dass Jodelle ältere Originale übersetzt habe, nahe gelegt wird. Diese Stelle lautet: «*Or par sa Poësie on peut apperceuoir qu'il avait bien leu, et entendu les anciens, toutes fois par une superbe asseurance il ne s'est onques voulu assubiettir à eux, ains a tousiours suyui ses propres inventions, fuyant curieusement les imitations, sinon quand expressement il a voulu traduire en quelque Tragedie: tellement que si on trouve aucun traict qu'on puisse recognoistre aux anciens, ça esté par rencontre, non par imitation.*» [2]) Dass Du Verdier mit der Bemerkung «*si non quand expressement il a voulu traduire en quelque Tragedie*» nicht auf Anleihen von den Alten anspielen wollte, scheint unzweifelhaft aus der Folgerung «*tellement que si on trouve aucun traict qu'on puisse recognoistre aux anciens, ça esté par rencontre, non par imitation*» hervorzugehen. Dass Jodelle die Didotragödie des Dolce benutzt habe, ist nach Friedrich [3]), der die beiden Dramen miteinander und mit ihrer Quelle verglichen hat, nicht wahrscheinlich. Bis jetzt hat man noch keine anderen Quellen für Jodelle's Tragödien aufgefunden als die weiter unten erwähnten.

Auch der *Josias* und die *Soltane* werden von einigen

---

[1]) *Le théâtre* S. 271, Anm.: «*On a insinué que Jodelle avait peut-être traduit l'Italien Giraldi, auteur lui aussi, d'une Cléopâtre et d'une Didon. Je n'ai pu trouver la Cléopâtre de Giraldi; mais sa Didon ne ressemble en rien à celle de Jodelle et elle est conçue dans un esprit beaucoup moins classique.*»

[2]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 286.

[3]) *Die Didodramen* S. 45.

Autoren als Übersetzungen bezeichnet.[1] Es entzieht sich unserer Beurteilung, inwieweit dies richtig ist.

Was den *Aman* Rivaudeau's betrifft, so ist zwar nicht nachgewiesen, dass der lateinische *Aman* des Rouillet[2] als unmittelbare Vorlage für den ersteren gedient, doch scheint es uns nicht unwahrscheinlich, dass ein Einfluss der lateinischen Tragödie auf die französische stattgefunden hat. Denn nach der bei Faguet[3] gegebenen Skizze der ersteren zu urteilen, scheint es kaum zweifelhaft, dass sich hinsichtlich der Komposition der beiden Stücke mannigfache Ähnlichkeiten feststellen lassen, worauf Faguet selbst an einer anderen Stelle[4] bereits hingewiesen hat. Sollte nicht vielleicht eine weitergehende Benutzung des lateinischen Stücks von seiten Rivaudeau's stattgefunden haben, ähnlich wie bei dem *Julius Caesar* des Muretus von seiten Grévin's?

Nahe liegt endlich der Gedanke, dass La Péruse statt des Originaltextes der *Medea* des Euripides die lateinische Übersetzung dieses Stückes von Buchanan[5] benützt haben

---

[1]) Du Verdier, l. c., S. 780: «*Josias Tragedie de messer Philone traduite d'Italien en vers François*»; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 26: «*Josias, T. traduite de l'italien*»; Mouhy, *Tablettes* S. 132: «*Josias. Tragedie. Traduite de l'Italien en Vers*», *Abrégé* I, 265: «*Josias, Tragedie par Messire Philone . . . Cette Piece est traduite de l'italien en vers françois*». Auch in dem Titel der Ausgabe, welche Jacob (*Bibliothèque*, Suppl. I, 24) mit der Jahreszahl 1665 verzeichnet (cf. S. 47), findet sich der Zusatz: «*Traduite d'italien en françois*»; in der zweiten Ausgabe von 1583 dürfte ein solcher gefehlt haben. La Croix du Maine, *Bibliothèque* I. 247: «*Gabriel Bounin . . . a traduit en vers François une Tragedie appelée la Soltane*»; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 31: «*La Soltane, tragédie traduite en vers françois*». Beim *Josias* liegt in Anbetracht des Umstandes, dass der Verfasser wohl in erster Linie wegen des tendenziösen Charakters des Stückes sich veranlasst sah, sich unter einem Pseudonym zu verbergen, die Vermutung nahe, dass der dasselbe als Übersetzung charakterisierende Zusatz auf Fiktion beruht.

[2]) Enthalten in *Claudii Roilleti Belnensi svaria poemata*, cf. Anm. 4 zu S. 72 auf S. 73.

[3]) *La tragédie* S. 77.

[4]) l. c., S. 139.

[5]) Rigal (*Le théâtre* S. 262) zählt Buchanan's lateinische Übersetzungen der *Medea* und der *Alkestis* des Euripides mit zu den-

könnte. Das Datum der Ausgabe dieser Übersetzung konnte allerdings nicht mit Sicherheit festgestellt werden (cf. S. 10, Anm.). Aber selbst wenn wir annehmen, dass dieselbe erst im Jahre 1554 erschienen ist, so kann immerhin noch an die Möglichkeit gedacht werden, dass La Péruse *Buchanan's* Übersetzung von einer Aufführung her bekannt war, oder dass durch eine solche doch wenigstens sein Augenmerk auch auf die Tragödie des Euripides gelenkt worden ist. Denn wie im Collège de Guienne zu Bordeaux [1]) so dürften die lateinischen Tragödien Buchanan's, Guerente's und Muret's auch in andern Collèges zur Aufführung gekommen sein.

Eine Tragödie, die *Didon*, ist aus einer epischen Dichtung, der *Aeneis* Vergil's geschöpft worden. [2])

Nur wenige Autoren schöpfen lediglich aus historischen Quellen: Jodelle für seine *Cléopâtre* aus der Biographie des Antonius von Plutarch. [3]) Des Masures für die drei David-

---

jenigen lateinischen Stücken, welche als Vorläufer der französischen Reraissancetragödie zu betrachten sind: «*Parmi les œuvres latines qui préparent ainsi le théâtre de la Renaissance, on peut signaler . . . les traductions d'Alceste et de Médée, par Buchanan*».

[1]) Montaigne, *Essais* I, 96; cf. S. 72, Anm. 2.

[2]) Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. 1, S. 513; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 113f.; Hoffmann, *Die Dramen* S. 298; Brütt, *Die Anfänge* S. 13ff., 30; Faguet, *La tragédie* S. 87; Darmesteter et Hatzfeld, *Le seizième siècle* S. 161; Friedrich, *Die Didodramen* S. 29ff., 45; Bounin, *La Soltane* S. 10; Meier, *Über die Didotragödien* S. 19ff. — Eine französische Übersetzung der ganzen *Aeneis* existierte von Octavien de Saint-Gelais (cf. Hennebert, *Histoire* S. 112, Anm. 1; Birch-Hirschfeld, *Geschichte* Anm. S. 11) eine solche der vier ersten Bücher derselben von Helisenne de Crenne (cf. Birch-Hirschfeld, l. c.).

[3]) Ebert, l. c., S. 101; Brütt, l. c., S. 9ff.; Bounin, l. c., S. 10. — Eine Benützung der *Vies des hommes illustres* von Amyot ist ausgeschlossen, da dieselben erst im Jahre 1559 erschienen sind (cf. Hennebert, *Histoire* S. 68, Anm. 1; Dejob, *Les érudits* S. 593, Anm., 598, 637). Nach Vapereau (*Dictionnaire* S. 1618) erschien schon im Jahre 1470, viele Jahre vor der Editio princeps des Originals (Florenz, 1517) zu Rom eine lateinische Übersetzung von Plutarch's Biographien und es ist wohl anzunehmen, dass später solcher noch mehrere entstanden sind. Nach dem gleichen Autor (l. c.) war Plutarch (die *Biographien*?) schon vor Amyot von Simon Bourgoing,

tragödien aus Buch I der Könige (Kap. XVII—XXVI). Die Angaben über die Quellen des *Josias*, die der Verfasser dem «*Argument de la tragédie*» vorangestellt hat [1]), sind nicht richtig. Wir lesen daselbst: «*2. Rois 21, 2. Chron. 23, 2. Rois 22* et *23, 2. Chron. 24 et 25.*» Der eigentliche Stoff ist jedoch dem *Liber IV Regum Cap. XXI* et *XXII*, sowie dem *Liber II Paralipom. Cap. XXXIII—XXXV* entnommen; aber auch aus anderen Büchern der Bibel sind Partien verwendet worden; so solche aus den *Prophetia Jeremiae* und dem *Liber Ecclesiastici.* Auch die Angabe über die Quelle des *Aman*, die dem Titel des Stückes beigefügt ist «*Tirée dr VII Chapitre d'Esther livre de la saincte Bible*» [2]) ist insofern nicht ganz korrekt, als auch Partien der vorausgehenden Kapitel des Buches Esther Verwertung gefunden haben.

Grévin benutzte die Tragödie Muret's, ging aber auch auf dessen Quelle, die *Biographie Cäsar's* von Plutarch zurück und verwendete ausserdem auch noch des letzteren *Biographien des Antonius und des Brutus*, sowie Sueton's *Biographie Cäsar's.* [3]) Dass auch Saint-Gelais auf Trissino's Quellen, Buch

---

Seyssel, G. de Selve und Baïf teilweise ins Französische übertragen worden. Hennebert (l. c., S. 48) erwähnt ebenfalls einen Bourgoin (sic!) und de Selve (cf. bezüglich dieses letzteren auch Birch-Hirschfeld, Geschichte Anm. S. 9) als Übersetzer einiger Biographien und zählt in der Anmerkung 1 zu der genannten Seite acht von dem letzteren übersetzte Biographien auf; die des Antonius befindet sich aber nicht unter denselben. Auch Claude de Seyssel wird von Hennebert (l. c., S. 15, Anm. 2) als Übersetzer einiger Biographien erwähnt. Nach dem Vorausgehenden erscheint es ziemlich zweifelhaft, dass Jodelle eine französische Übersetzung seiner Quelle zur Verfügung gestanden hat.

[1]) M. Philone, *Josias* S. 3.

[2]) Rivaudeau, *Œuvres* S. 54.

[3]) Collischonn, *Jacques Grevin's Tragödie „Caesar"* S. 8; Pinvert, *Jacques Grévin* S. 147f. Bei Grévin wäre es, wenn wir die Abfassung seiner Tragödie — die Angaben über die Aufführung desselben gehen ja auseinander (cf. S. 49f.) — nicht zu zeitig ansetzen, denkbar, dass er die bereits in Anm. 1 auf Seite 76 erwähnten, im Jahre 1859 erschienenen *Vies des hommes illustres* von Amyot benutzt hätte. Freilich ist andererseits zu berücksichtigen, dass er als Übersetzer eines Bruchstücks der *Moralia* des Plutarch, sowi

XXVIII Kapitel 17 und 18 und Buch XXX Kapitel 12 bis 15 der *römischen Geschichte* des Titus Livius, sowie auf die Kapitel 20 und 27 der *Geschichte des punischen Krieges* von Appian [1]), zurückgegangen ist, erscheint nach Fries' [2]) Äusserungen über das Verhältnis der beiden in Frage stehenden Stücke zu einander kaum wahrscheinlich.

Die Quellen der *Soltane* und der *Philanire*, bzw. der lateinischen *Philanira* sind nicht bekannt. Es ist wohl auch fraglich, ob diesen Stücken geschriebene oder gedruckte Quellen zu Grunde liegen.

Wie wir gesehen, schöpft also auch die Mehrzahl der französischen Autoren aus bereits vorhandenen Tragödien.

Fischer hat festgestellt, dass bei den Seneca-Tragödien familiäre Geschehnisse im Vordergrunde des Interesses stehen, und bei acht derselben die Ehe es ist, welche mit ihren Verwicklungen und Folgen das Thema liefert. Das politische Element bildet meist nur den Hintergrund; die *Troades* dagegen verquicken ein politisches und ein familiäres Thema.

Unter unseren französischen Tragödien finden wir nur wenige, bei welchen das familiäre Element so ausschliesslich im Vordergrunde des Interesses steht wie bei der Mehrzahl der Seneca-Tragödien. Ausser den drei Tragödien, für welche Seneca selbst als Vorlage gedient (*Médée* und die beiden *Agamemnon*), sind hier nur die *Didon* und die *Philanire* zu erwähnen; Dido wird von ihrem Geliebten verlassen und gibt sich aus Verzweiflung hierüber selbst den Tod; Philanira gibt ihre Ehre preis, um den verurteilten Gatten zu retten.

Bei einem anderen Teile unserer Tragödien tritt das politische Element schon zu stark hervor, als dass man noch sagen könnte, das Stück behandle ein familiäres Thema.

---

zweier Dichtungen des griechischen Dichters und Arztes Nikander (cf. Pinvert, l. c., S. 30; Vapereau, *Dictionnaire* S. 1481) des Griechischen wohl kundig und deshalb auf eine Übersetzung wenigstens nicht angewiesen war. — Auch von Sueton existierten Übersetzungen aus den Jahren 1490 und 1530 (cf. Hennebert, l. c., S. 16, Anm. 1, u. S. 34, Anm. 1).

[1]) Montchrestien, *Sophonisbe* S. 11 ff.

[2]) l. c. S. 5 ff., 11.

Hieher gehören die *Cléopâtre*, die *Sophonisba* und die *Soltane* (Kleopatra sucht, nachdem sie ihren Geliebten Antonius und ihr Reich verloren hat, den Tod, um mit jenem wieder vereinigt zu werden und der Schmach der Aufführung im Triumphe zu entgehen; Sophonisbe geht, um die Auslieferung an die Römer zu vermeiden, ein Ehebündnis mit dem Gegner ihres Gatten ein und gibt sich, als auch durch diesen Schritt ihre Auslieferung nicht verhindert werden kann, selbst den Tod; die Sultanin betrügt ihren Gatten, um ihren Stiefsohn Mustapha zu verderben und dadurch ihren eigenen Söhnen zur Herrschaft zu verhelfen).

Bei andern tritt das politische Element vollends in den Vordergrund, das familiäre Element dagegen in den Hintergrund. So im *César*, der die Verschwörung gegen Cäsar und dessen Ermordung zum Zwecke der Wiederherstellung der republikanischen Freiheit behandelt, und im *Aman*, in dem die grausamen Pläne des Titelhelden gegen die Juden durch Mardochäus und Esther durchkreuzt werden.

Im *Josias* und in den drei *Davidtragödien* kommt ein familiäres Element kaum mehr zur Geltung.

Das politische Element tritt also in den Themen unserer französischen Tragödien viel stärker hervor, als in den Seneca-Tragödien.

In den Seneca-Tragödien wird die Drama-Fabel auf die letzte Phase der Stoff-Fabel beschränkt.

Ebenso ist es bei der Mehrzahl der ersten französischen Tragödien, bei der *Cléopâtre*, der *Didon*, der *Médée*, den beiden *Agamemnon*, dem *César*, der *Sophonisba*, *der Soltane*, dem *Aman*, und nach den uns zugänglichen Inhaltsangaben [1]) zu urteilen wohl auch beim *Alexandre* und beim *Daire*.

Vom *Josias* und wohl auch von der *Philanire* (cf. die Inhaltsangabe bei Faguet [2]) kann das Gleiche nicht gesagt werden.

Eine Sonderstellung hinsichtlich dieser Frage nehmen endlich als eine Art Trilogie auch die drei *Davidtragödien* ein.

---

[1]) Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 168 ff. und *Histoire universelle des théâtres* Bd. XII, Tl. II, S. 161 ff.

[2]) *La tragédie* S. 369 ff.

Fischer will die Beschränkung der Drama-Fabel auf die letzte Phase der Stoff-Fabel bei Seneca mit der Beobachtung der drei Einheiten begründen, an denen der Römer ebenso festgehalten habe wie seine griechischen Vorbilder.[1]) Mit dieser Begründung können wir uns jedoch durchaus nicht einverstanden erklären. Denn einerseits bedingt die Beobachtung der Einheit der Handlung keineswegs eine solche Beschränkung, noch auch muss diese letztere die Verwendung mehrerer Schauplätze ausschliessen, vorausgesetzt, dass dieselben nicht räumlich so weit entfernt sind, dass die Beobachtung der Einheit der Zeit dadurch in Frage gestellt wird. Diese letztere allein scheint uns obige Beschränkung unbedingt zu fordern. Andererseits sind die Einheiten in den Seneca-Tragödien durchaus nicht immer beobachtet.

Schon Bähr, welcher die Beachtung aller drei Einheiten mit zu den „höheren Anforderungen an ein tragisches Kunstprodukt" zu zählen scheint, hat darauf hingewiesen, dass „*die dramatische Einheit des Ganzen mehr oder minder in den einzelnen Stücken, ja selbst die Einheit des Orts, wie in dem Hercules am Öta oder in der Octavia, vermisst wird.*"[2])

Ausser Fischer haben sich auch Cloetta, Creizenach, Cunliffe und Ebner über die Beachtung der Einheiten der Zeit und des Ortes seitens Seneca's geäussert. Cloetta spricht sich scheinbar rückhaltslos für dieselbe aus,[3]) wenn wir aber näher zusehen, so finden wir, dass sich seine diesbezüglichen Angaben nicht auf sämtliche unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien beziehen, dass diese Angaben vielmehr für den *Hercules Oetaeus* und die *Octavia* (als teilweise, bzw. ganz nicht von Seneca rührend) keine Geltung haben sollen.[4]) Nach Ebner wären die Einheiten der Zeit und des Ortes in allen Tragödien Seneca's, mit Ausnahme des *Hercules Oetaeus*, strenge gewahrt.[5]) Creizenach hatte dagegen bereits zuge-

---

[1]) *Zur Kunstentwicklung* S. 3.

[2]) *Geschichte* I, 228.

[3]) *Beiträge* II, 136 und Anm. 3, 137 und Anm. 1.

[4]) l. c. II, 136 Anm. 3, und 137 Anm. 1.

[5]) *Beitrag* S. 19. Zählt Ebner die *Octavia* mit zu den Tragödien

geben, dass, wenngleich auf Seneca's Tragödien etwas von der grösseren örtlichen und zeitlichen Geschlossenheit übergegangen sei, die bei seinen Vorbildern durch die Rücksicht auf die Bühnendarstellung bedingt war, sich bei ihm doch mehrfach Ortswechsel und Überspringen eines längeren Zeitraums konstatieren lassen.[1]) Cunliffe endlich scheint sich dahin ausgesprochen zu haben, dass Seneca es gewesen sei, der das Beispiel für Aufgebung der drei Einheiten gegeben habe.[2])

Die Einheit der Handlung ist nach unserer Ansicht nicht oder doch nur schlecht gewahrt im *Hercules furens,* in den *Phoenissae*, den *Troades* und im *Hercules Oetaeus.* Beim *Hercules furens* Seneca's macht sich zwar das Auseinanderfallen der Handlung in zwei verschiedene Handlungen (die Bedrängung der Angehörigen des Hercules durch Lycus und dessen Bestrafung durch den Heros einerseits, den von Juno verursachten Wahnsinnsanfall des Hercules, in dem er seine Gattin und seine Kinder mordet, sowie die Erkenntnis dieser schrecklichen That seitens des Helden andererseits) weniger fühlbar, als bei seiner Vorlage, dem *rasenden Herakles* des Euripides, weil durch den Einleitungsmonolog der Juno die folgenden Ereignisse mehr oder minder motiviert werden; als einheitlich aber dürfte die Handlung deshalb doch nicht bezeichnet werden können. Fischer selbst sagt einmal, dass man beim *Hercules furens „von keiner dramatischen Handlung, nur von einem äusserlich und ursachlos verbundenen Scenenconglomerate“ reden könne.*[3])

Die unter dem Titel *Phoenissae* vereinigten Scenen sind

Seneca's oder nicht? Da seine Angabe auf den Ausführungen Cloetta's beruht, liegt die Vermutung nahe, dass er dessen Bemerkungen über die Einheiten in der *Octavia* übersehen hat.

[1]) *Geschichte* S. 507.

[2]) Lbl. f. g. u. r. Ph. 1894, Nr. 3, S. 82. Leider konnte die auch anderweitig höchst anerkennend besprochene, aber im Buchhandel, wie es scheint, schon vergriffene Arbeit Cunliffe's, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy, London. 1893*, bisher noch nicht eingesehen werden.

[3]) *Zur Kunstentwicklung* S. 17.

überhaupt nicht als Bestandteile einer Komposition zu betrachten.[1]) Einige Forscher halten sie für Fragmente zweier unvollendeter Stücke, denen der sophokleische *Ödipus auf Kolonos*, bzw. die euripideischen *Phönizierinnen* zu Grunde gelegt werden sollten.[2]) Andere sind der Ansicht, dass sie lediglich einzelne Studien und Entwürfe, nicht aber Bruchstücke einer oder mehrerer, ganz oder nur teilweise vollendeter Tragödien darstellen.[3]) Schliesst man sich dieser letzteren Ansicht an, so kommen die Einheiten überhaupt nicht in Frage. Betrachtet man die Scenen der *Phoenissae* als Fragmente zweier Tragödien, so müsste eine Untersuchung über die Beachtung der Einheiten für die Bestandteile der beiden Tragödien gesondert vorgenommen werden. Da jedoch die französischen Dramatiker des 16ten Jahrhunderts die Scenen der *Phoenissae* wohl als Fragmente nur eines Stückes betrachtet haben, so erscheint es angezeigt, dass wir uns auf den gleichen Standpunkt stellen. Thun wir das, so ist zu bemerken, dass die Einheit der Handlung ja vielleicht noch als gewahrt gelten kann; freilich hätte alsdann die als Einleitung anzusetzende Scene zwischen Ödipus und Antigone eine fast abnorm breite Ausführung erfahren.

In den *Troades* umschliessen die Klagen der Hecuba am Anfang und am Ende des Stückes Bestandteile zweier Hauptmotive und zweier zu breiten Episoden ausgearbeiteter Nebenmotive. Das erste Hauptmotiv ist die Erscheinung des Achillesschattens und dessen Forderung, Polyxena auf seinem Grabe zu opfern (Akt II bis Vers 202), das zweite Andromacha's Traum, ihr Versuch den Sohn zu retten und ihre Überlistung durch Ulixes (Akt III). Das erste Nebenmotiv ist der Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon wegen Polyxena's Opferung (Akt II von Vers 203 ab), das zweite die Verteidigung der Helena, der die Aufgabe zugefallen ist, die

---

[1]) Die Ansicht, dass die erhaltenen Fragmente Exzerpte einer ehemals vollständigen Tragödie seien, wurde in neuerer Zeit noch von Birt vertreten (cf. Schanz, *Geschichte* II, 259 f.).

[2]) Ribbeck, *Geschichte* III, 72.

[3]) Bernhardy, *Grundriss* S. 433; Ranke, *Die Tragödien* S. 31; Schanz, l. c., S. 260.

Polyxena in das griechische Lager zu locken, gegen die von Andromacha erhobenen Anklagen (Akt IV). Der Bericht des Boten über den Tod des Astyanax und der Polyxena (Akt V) verknüpft die beiden Haupthandlungen. Das Ganze stellt sich als eine Reihe einzelner, nur lose zusammenhängender Scenen dar.[1])

Der Stoff des *Hercules Oetaeus* ist nicht auf den seiner Vorlage, der *Trachinierinnen* des Sophokles, beschränkt. Die lateinische Tragödie beginnt mit einer umfangreichen Lobrede des Hercules auf sich selbst, an welche sich ein Klagegesang gefangener Frauen von Öchalia reiht. Nach diesem erst findet der Stoff der griechischen Vorlage Verwendung. Den Beschluss des lateinischen Stückes bilden eine ausführliche Schilderung vom Tode des Heros, umfangreiche Klagen der Alcmena und eine Art Apotheose des Hercules. Durch die *„weitläufigen Anbauten an beiden Flügeln"* des griechischen Originals ist die Einheit der Handlung beeinträchtigt worden, und es ist, wie Ribbeck sagt, *„ein nicht nur ungewöhnlich langgedehntes, sondern auch schlecht zusammenhängendes Werk"*[2]) entstanden. Schanz bezeichnet den Eingang als *„ein ganz unorganisches Gebilde"*.[3]) Cloetta spricht die Ansicht aus, dass Seneca's *Hercules Oetaeus* aus einzelnen unzusammenhängenden, wie die der *Phoenissae* zur Deklamation bestimmten Scenen bestehe, die erst später aneinandergereiht und mit einer Fortsetzung versehen worden seien.[4]) Dieser Ansicht pflichtet Ebner bei.[5]) Endlich ist noch zu bemerken, dass Fischer selbst einmal sagt, der *Hercules Oetaeus* kranke an einer sich kreuzenden Doppelhandlung.[6])

Die Einheit der Zeit ist nicht gewahrt im *Hercules Oetaeus* noch in der *Octavia*. Sehr zweifelhaft ist es, ob bei den *Phoenissae* von einer Zeiteinheit die Rede sein kann. Die beiden ersteren Stücke brauchen wir, nachdem sich auch andere in

[1]) Klein, *Geschichte* II, 383; Ribbeck, *Geschichte* III, 61.
[2]) *Geschichte* III, 67.
[3]) *Geschichte* II, 266.
[4]) *Beiträge* II, 137.
[5]) *Beitrag* S. 19.
[6]) *Zur Kunstentwicklung* S. 17.

diesem Sinne ausgesprochen haben [1]), wohl nicht mehr näher zu besprechen. Die *Phoenissae* untersuchen wir unter der Voraussetzung, dass die erhaltenen Bruchstücke Bestandteile nur einer Tragödie sind. Antigone spricht in der ersten Scene vom Zuge der Sieben gegen Theben (V. 56 ff. S. 82), Ödipus weist am Ende derselben Scene auf das Unglück hin, das infolge des Streites seiner Söhne über die Stadt kommen wird (V. 279 ff. S. 89). In der zweiten Scene berichtet ein Bote der Thebaner (nach A) den beiden die Einschliessung der Stadt durch die feindlichen Heere (V. 320 ff. S. 90). Die beiden ersten Scenen spielen, wie wir später sehen werden, in der Gebirgslandschaft des Cythäron, die dritte in Theben. Antigone ist auch an der dritten Scene beteiligt. Der letzte erhaltene Teil, die Scene zwischen Jocasta und ihren beiden Söhnen, schliesst sich zeitlich an das Vorausgehende unmittelbar an. Selbst wenn wir voraussetzen, dass Ödipus und Antigone beim Beginn des Stückes schon einen grossen Teil ihres Weges von Theben auf den Cythäron zurückgelegt und die Stadt überhaupt erst kurze Zeit vor dem Eintreffen der feindlichen Heere verlassen haben, so dass ihnen der Bote bald folgen konnte, erscheint es doch sehr zweifelhaft, ob für die Handlung des ganzen Stückes der Zeitraum eines Tages ausreicht, weil ja Antigone, die sowohl in der zweiten als auch in der dritten Szene auftritt, den Weg vom Cythäron nach Theben auch wieder zurückgehen muss.

Cloetta, der einen Ortswechsel nur für den *Hercules Oetaeus* und die *Octavia* voraussetzt, nimmt an, dass die Scene bei Seneca einen grösseren Raum begreife, als dies gewöhnlich in unserem Theater der Fall sei; sie stelle stets einen Platz vor einem oder mehreren Gebäuden dar; meistens sei es die Umgebung eines Königspalastes nebst Altar; so komme es, dass die Personen, ohne Scenenwechsel, auch auf dem Dache des Hauses erscheinen können, wie in der *Medea*, und da ferner im alten Theater durch eine besondere Vorrichtung (Ekkyklema oder Exostra) das Innere des Hauses ebenfalls sichtbar gemacht werden konnte, so erlaube sich Seneca einige-

[1]) Cloetta und Ebner (Cf. S. 80 f.).

mal einen Teil der Handlung auch darin vorgehen zu lassen; so in der *Phaedra* und im *Thyestes*, in welch letzterem übrigens die Dekoration auch noch einen Teil der Stadt andeuten müsse. Etwas komplizierter sei die Scene der *Troerinnen*: unmittelbar vor Troja, bei den Zelten der Griechen; auf der einen Seite die kriegsgefangenen Troerinnen, daneben das Grabmal Hektors.[1])

Nach unserer Ansicht hat Cloetta bei der Beurteilung der Seneca-Tragödien in Bezug auf die Einheit des Ortes viel zu sehr die Bühnenverhältnisse des alten griechischen Theaters im Auge und suche, wenn irgend möglich, die Ortseinheit nachzuweisen. Hiezu ist jedoch kein Grund vorhanden. Fürs erste überwiegt heute fast ausnahmslos die Ansicht, dass die Seneca-Tragödien überhaupt nicht im Hinblicke auf eine Aufführung geschrieben worden sind. War das der Fall, so hatte der Dichter keine Veranlassung, allzu ängstlich auf die Vermeidung jeglichen Ortswechsels bedacht zu sein. Aber selbst wenn wir annehmen, dass Seneca mit einer Aufführung gerechnet habe, so ist es doch wahrscheinlich, dass man zu Seneca's Zeit auf der römischen Bühne, auf der man doch schon seit längerer Zeit zwei Vorhänge, sowie verschiedene Dekorationen und Coulissen verwendete [2]), gegebenen Falles auch einmal einen Scenenwechsel während des Stückes vorgenommen hat. Am nächsten liegt es wohl, uns in diesem Falle auf den Standpunkt der französischen Dramatiker der Renaissance zu stellen. Diese hatten von der Verwendung der Ekkyklema oder der Exostra höchst wahrscheinlich noch nichts gehört, und waren über die Bühnenverhältnisse im alten Rom überhaupt jedenfalls noch viel schlechter unterrichtet, als wir. Deshalb haben sie wohl auch bei ihren lateinischen Vorlagen einen Scenenwechsel nicht gerade für ausgeschlossen erachtet, einen solchen jedoch in Erwägung der Schwierigkeiten bei einer eventuellen Aufführung nur in den dringendsten Fällen vorausgesetzt.

---

[1]) Gloetta, *Beiträge* II, 137. Anm. 1.

[2]) Körting, *Geschichte* S. 236f., 346, 347, 368f. Körting bespricht unter anderem auch die Art und Weise der Verwendung mehrerer Dekorationen für eine Aufführung.

Wenn wir die Seneca-Tragödien von diesem Gesichtspunkte aus auf die Einheit des Ortes prüfen, so finden wir, dass sie in den *Troades*, den *Phoenissae*, der *Medea*, im *Hercules Oetaeus* und in der *Octavia* nicht gewahrt ist. Im III. Akt der *Troades* verbirgt Andromacha ihren Sohn im Grabmale Hector's (V. 503 ff. S. 59 f.) und lässt ihn später aus demselben wieder hervorkommen (V. 705 ff. S. 65). Akt III spielt also beim Grabmale Hector's. Im V. Akte tritt ein Nuntius zu den gefangenen Frauen und berichtet diesen über die Opferung des Astyanax und der Polyxena. Jene des Astyanax hat in der Nähe des Grabes Hector's stattgefunden (V. 1086 f. S. 76), die der Polyxena auf dem Grabe Achill's am Gestade des Meeres. Aus dem Umstande, dass die Frauen sich die Hinrichtung des Astyanax erzählen lassen, ist zu entnehmen, dass sie ihr nicht selbst beigewohnt, sich also während derselben auch nicht beim Grabe Hector's befunden haben. Freilich wäre nun denkbar, dass sie vielleicht während der Opferung der Polyxena dahin zurückgekehrt sind. Während aber nichts für eine solche Annahme spricht, lässt die ganze Art und Weise der Darstellung des Schauplatzes der Opferung des Astyanax schliessen, dass der Bericht über dieselbe nicht auf jenem selbst erstattet wird. Wir haben also wenigstens zwei Schauplätze vorauszusetzen, einen mit dem Grabe Hector's, auf dem der III. und vielleicht auch der IV. Akt spielen, und für die drei übrigen Akte einen zweiten, der wohl einen Teil des griechischen Lagers darzustellen hätte. An eine Zusammenlegung dieser beiden Schauplätze nach Cloetta's Vorschlag wird schon deshalb nicht zu denken sein, weil ja der Andromacha die Möglichkeit geboten sein muss, ihren Sohn zu verbergen, was jedoch angesichts des griechischen Lagers kaum als ausführbar erscheint.

Wir kommen zu den *Phoenissae*. Wenn nicht vier, so haben wir doch wenigstens drei verschiedene Schauplätze der Handlung vorauszusetzen. Die Scene zwischen Ödipus und Antigone spielt auf dem Wege auf den Cythäron (cf. V. 12 ff. S. 81, V. 67 ff. S. 83), die zweite zwischen dem Nuntius, Ödipus und Antigone (nach A) ebenfalls auf dem Cythäron. Für diese beiden ersten Scenen könnte man ja vielleicht mit

nur einem Schauplatze auskommen; näher liegt es aber wohl, für die zweite Scene eine höher auf dem Berge gelegene Stelle, an der Ödipus fortan sich aufzuhalten beabsichtigt, als Schauplatz vorauszusetzen.[1]) In der folgenden Scene referiert ein Nuntius (nach A) über die Vorgänge auf dem Schlachtfelde (V. 387 ff. S. 92); auf seine und der Antigone Bitten entschliesst sich Jocasta, sich auf dasselbe zu begeben (V. 407 ff. S. 92 f.), und der Nuntius schildert in der Folge die Schnelligkeit, mit der sie dahineilt, und die Wirkung, die ihr Erscheinen auf dem Schlachtfelde hervorruft (V. 427 ff. S. 93). Hiernach ist als zweiter, bzw. dritter Schauplatz ein Ort in Theben, von dem aus das unter den Mauern der Stadt gelegene Schlachtfeld überblickt werden kann, vielleicht also eine Bastion Thebens anzusetzen. In der letzten Scene wendet sich Jocasta an ihre beiden sich bekämpfenden Söhne; wir werden auf den dritten, bzw. vierten Schauplatz, das Schlachtfeld selbst geführt. Als Schauplatz des II. Akts der *Medea* ist ein Platz vor dem Palaste Creon's vorauszusetzen (V. 177 f. S. 108), als Schauplatz des V. Akts ein solcher vor dem Palaste der Medea, bzw. eine Terrasse oder das Dach desselben (V. 971 ff. S. 130, V. 995 ff. S. 131). Die Ortseinheit wäre gewahrt, könnte man annehmen, dass die beiden Paläste an einem Platze gelegen sind. Hiegegen spricht jedoch eine Stelle des V. Akts, an welcher der Bote berichtet, dass das durch die Giftgeschenke verursachte Feuer auch den Palast Creon's vernichtet hat, und schon die Stadt bedroht (V. 885 ff. S. 128), eine Mitteilung, die unter der vorher erwähnten Voraussetzung jedenfalls überflüssig wäre. Vor Creon's

---

[1]) Auch Schanz (*Geschichte* II, 259) neigt dieser Auffassung zu. Ob sich nach Ribbeck's Ansicht (*Geschichte* III, 71) die zweite Scene, „*welche dieselbe öde Gebirgslandschaft voraussetzt*", auf dem Schauplatze der ersten abspielt, ist nicht sicher zu entscheiden, da auch denkbar ist, dass er den Schauplatz der zweiten lediglich auch in die Gebirgsgegend des Cythäron, nicht aber gerade auf den der ersten verlegt. Letzteres scheint dagegen jedenfalls Birt zu thun, der nach Schanz (l. c. II, 260) die *Phoenissae* als Exzerpte einer ehemals vollständigen Tragödie betrachtet und bei dem Versuche diese zu rekonstruieren, sich gewungen sah, dreimaligen Ortswechsel vorauszusetzen.

Palaste kann Medea auch nicht gut ihre Beschwörungen und die Bereitung der Giftgeschenke (Scene 2 des IV. Aktes) vornehmen. Es sind also mindestens zwei Schauplätze erforderlich, ein Platz mit dem Palaste Creon's für Akt II und ein solcher mit dem Palaste der Medea für die übrigen Akte. Was den *Hercules Oetaeus* und die *Octavia* betrifft, so haben schon Bähr, Cloetta und, hinsichtlich des ersteren, auch Ebner (cf. S. 80) darauf hingewiesen, dass die Einheit des Ortes in diesen beiden Stücken nicht gewahrt ist.

Wie steht es nun mit den Einheiten in den französischen Tragödien?

Die von uns näher untersuchten Stücke weisen eine so einfache Handlung auf, dass diese notwendig auch eine einheitliche sein muss.[1]) Auch *die drei Davidtragödien* bieten einheitliche Handlung dar; ebenso die *Sophonisba*. Was die Tragödien *Alexandre* und *Daïre* betrifft, so enthalten die Inhaltsangaben derselben keinerlei Motive, die mit den Grundideen der Stücke nicht in unmittelbarem Zusammenhange ständen. Ein absolut sicheres Urteil kann freilich auf Grund dieser Inhaltsangaben nicht gefällt werden. Das Gleiche gilt von der *Philanire*. Anders verhält es sich dagegen mit dem *Josias*, bei dem von einer Einheit der Handlung kaum mehr die Rede sein kann.

Die Einheit der Zeit ist in der Mehrzahl der von uns näher untersuchten Stücke ebenfalls gewahrt.[2]) Nicht beobachtet ist sie in der *Soltane*. In der Sophonisba Saint-Gelais' und in den drei Davidtragödien ist die Einheit der Zeit als gewahrt zu betrachten[3]); die Inhaltsangaben des

---

[1]) Für die Beobachtung der drei Einheiten haben sich ausgesprochen bezüglich der *Cléopâtre:* Suard (*Coup d'œil* S. 52, 55); Hoffmann (*Die Dramen* S. 301, Anm.); Brütt (*Die Anfänge* S. 18ff.); Rigal (*De l'établissement* S. 70; *Le théâtre* S. 272); bezüglich der *Didon:* Meier (*Über die Didotragödien* S. 30); bezüglich des *César:* Pinvert (*Jacques Grévin* S. 151).

[2]) Bezüglich des *César* hat sich auch Collischonn (*Jacques Grévin's Tragödie* S. 29) für die Beachtung sowohl der Einheit der Zeit, als auch jener des Ortes ausgesprochen.

[3]) Für die Beachtung der Einheit der Zeit in den Davidtragödien hat sich auch Rigal ausgesprochen (Cf. *Le théâtre* S. 277).

Alexandre enthalten nichts, was gegen die Beachtung der Zeiteinheit sprechen würde. Bezüglich der *Philanire* erscheint es dagegen etwas zweifelhaft, ob von der Einheit der Zeit noch die Rede sein kann. Nicht beachtet ist diese jedenfalls im *Josias*, dessen Handlung sich über die Zeit der ganzen Regierung des Titelhelden erstreckt, und nach Ebert auch im *Daire*.[1])

Die Einheit des Ortes mag als gewahrt betrachtet werden in den beiden Stücken des Jodelle[2]), im *César*[3]), in den

---

[1]) *Entwicklungsgeschichte* S. 130.

[2]) Rigal äussert sich wiederholt über die Ortseinheit bei der *Cléopâtre: «L'action . . . a pour seul théâtre Alexandrie ou, plus exactement, le palais de la reine»* (*De l'établissement*, S. 70); *«il la* [die Handlung des Stückes] *laisse constamment dans le même palais, celui de Cléopâtre, et dans le même endroit—vague, il est vrai, et indéterminé—de ce palais.»* (*Le théâtre* S. 272); *«la règle de l'unité de lieu surtout ne se trouvait encore nulle part, et il est remarquable avec quelle netteté Jodelle a distingué dès l'abord et appliqué les principes que devaient adopter tous les tragiques suivants* [?].» (*Le théâtre* S. 271); *«la Cléopâtre de Jodelle, dont l'action aurait dû se passer dans trois lieux distincts . . . avait été certainement conçue pour une scène unique»* (l. c., S. 268); *«La Cléopâtre de Jodelle aurait exigé pour sa décoration trois lieux différents; mais Jodelle la représentait certainement en un lieu vague et unique,»* (*De l'établissement* S. 79). Wie müsste ein Schauplatz, der für sämtliche Scenen des Stückes verwendbar wäre, beschaffen sein? Als solcher könnte nach unserer Ansicht wohl nur ein Platz vor dem königlichen Palaste zu Alexandria in Betracht kommen. Das Grabmal des Antonius mag sich entweder auf dem gleichen Platze befinden, oder auch vom Zuschauerraume aus überhaupt nicht mehr sichtbar sein, aber doch so nahe liegen, dass die Äusserungen der Cleopatra von dem auf der Bühne bleibenden Chore und auch von den Zuschauern gehört werden (Cf. Jodelle, *Œuvres* ed. Marty-Laveaux I, 140 ff.) Aus der Äusserung des Chores zu Seleucus *«Mais tant y a que tu as gaigné l'huis»* (l. c., S. 135), wäre alsdann zu entnehmen, dass dieser in den Palast geflohen ist. Die Annahme, dass als Schauplatz des Stückes ein Raum des Palastes selbst vorausgesetzt werden könnte, ist wohl des IV. Aktes wegen nicht möglich. Rigal (*Le théâtre* S. 271) erwähnt zwar ausdrücklich, dass sich die Regel von der Ortseinheit zu jener Zeit noch nirgends formell ausgesprochen finde, glaubt aber doch Jodelle bereits zu den Dramatikern des 16. Jahrhunderts zählen zu sollen, welche das Gesetz der Ortseinheit beachten wollten, *«fut-ce aux dépens de la vraisemblance et du bon sens»* (l. c., S. 268). Die Anwesenheit ein und desselben

beiden *Agamemnon*, vielleicht auch in der *Philanire* und im *Alexandre*, deren Inhaltsangaben die Annahme eines Wechsels des Schauplatzes nicht unbedingt gebieten. Nicht beachtet ist sie in der *Médée* [1], der *Soltane*, im *Aman*, in den *drei David-tragödien*, in der *Sophonisba* [2], im *Josias* und nach Ebert [3]) auch im *Daire*.

Es haben sich also weder Seneca noch auch die Autoren der ersten französischen Tragödien so strikte an die Regeln von den Einheiten gehalten, wie gemeiniglich angenommen wird. Der Umstand, dass Bühnenanweisungen meist vollständig fehlen, also aus solchen Aufschlüsse über Zeit und Ort der Handlung nicht entnommen werden können, mag zu dieser irrigen Annahme mit beigetragen haben.

Die Einheit des Ortes insbesondere ist verhältnismässig

Chores in den verschiedenen Akten des Stückes, die Rigal einmal zur Begründung seiner Ansicht anführt (*De l'établissement* S. 280), reicht nicht aus, um zu beweisen, dass Jodelle auf die Wahrung der Ortseinheit thatsächlich so sehr bedacht war, wie Rigal meint.

[3]) Im Widerspruch mit den bereits erwähnten Angaben Collischonn's und Pinvert's steht eine Bemerkung Meier's (*Über die Didotragödien* S. 30), nach welcher Grévin die Ortseinheit verletzt hätte. Meier beruft sich an der angezogenen Stelle auf Ebert. Uns ist jedoch nicht erinnerlich, dass sich dieser im gleichen Sinne ausgesprochen hat. Rigal (*Le théâtre* S. 268) bemerkt zwar auch einmal, dass zur Aufführung des *César* im Hotel de Bourgogne vier *mansions* erforderlich gewesen wären. Wenn wir aber, wie das auch Pinvert (l. c.) vorschlägt, einen öffentlichen Platz vor dem Palaste Cäsars als Schauplatz ansetzen, so könnte auf demselben ja zur Not wohl das ganze Stück in Scene gehen.

[1]) Auch Meier (*Über die Didotragödien* S. 30) bemerkt, dass La Péruse die Ortseinheit nicht gewahrt hat.

[2]) Nach dem Urteile von Fries über das Verhältnis der *Sophonisba* Saint-Gelais' zu der *Sofonisba* Trissino's (Cf. Montchrestien, *Sophonisbe* S. 8) wäre anzunehmen, dass die Ortseinheit in der ersteren ebenso wie in der letzteren (cf. l. c. S. 18) gewahrt sei. In dem französichen Stücke kann indessen von der Beachtung derselben keine Rede sein. Nach Wiese und Pèrcopo (*Geschichte* S. 296) ist sie übrigens auch in dem italienischen Stücke nicht gewahrt.

[3]) *Entwicklungsgeschichte* S. 130. — Vielleicht nimmt auch Meier (l. c.) auf dieses Stück Bezug, wenn er sagt, dass de La Taille (einen Vornamen teilt er nicht mit) die Ortseinheit verletzt habe.

häufig nicht berücksichtigt worden. Wenn man erwägt, dass es auch bei mehreren jener Stücke, bei denen die Ortseinheit als gewahrt betrachtet wurde, wie z. B. bei der *Cléopâtre*, viel näher liegen würde, mehr als nur einen Schauplatz vorauszusetzen, weil der eine Schauplatz in verschiedenen Scenen den gegebenen Verhältnissen oft nur mangelhaft entspricht, und dass man sich häufig nur durch die übliche Voraussetzung, dass der in Frage kommende Autor die Einheit des Ortes habe wahren wollen, bestimmen lässt, einen zur Not für alle Scenen passenden Schauplatz auszuklügeln; wenn man ferner bedenkt, dass die Regel von der Ortseinheit auch später als die der Zeiteinheit formell zum Gesetz erhoben worden ist[1]), so scheint es fast, als habe man derselben in der ersten Zeit der französischen Tragödie überhaupt nicht die grosse Bedeutung beigelegt, die ihr in späteren Zeiten beigemessen worden ist. Wir neigen der Ansicht zu, dass man damals, in Anbetracht wohl zumeist sehr primitiver Bühnenverhältnisse, ein Hauptaugenmerk auf eine möglichst einfache Gestaltung der scenischen Darstellung gerichtet und sich aus diesem Grunde auch oft mit nur einem Schauplatz begnügt hat, wenngleich dieser für einzelne Scenen minder passend war, oder gerade deshalb, weil er für zu vielerlei Situationen verwendet werden sollte, so gestaltet werden musste, dass er eigentlich für keine besonders geeignet sein konnte. Über die Vernachlässigung der Ortseinheit äussert sich auch Rigal. Er sagt: «*Celles-ci* [die Stücke der Renaissancedramatiker], *à les bien étudier, n'étaient pas toujours construites de telle sorte que leur action se passât tout entière dans un lieu réellement unique; mais, ou le poète n'en prétendait pas moins à cette unité de lieu qu'il n'avait pas su réaliser, ou il ne s'inquiétait guère du lieu où se passait l'action, sa pièce étant récitée plutôt que jouée, étant plus un exercice lyrique et oratoire qu'un drame*» [2]), und an einer an-

---

[1]) Cf. S. 89, Anm. 2. — Die Forderung der Ortseinheit wurde erst von Jean de La Taille in dem seinen *Saül* vorausgehenden *Art de la tragédie* (1572) ausgesprochen: «*Il faut toujours représenter l'histoire en un même jour, en un même temps et en un même lieu*». Cf. Rosenbauer, *Die poetischen Theorien* S. 86.

[2]) *De l'établissement* S. 79.

deren Stelle: «*Les tragédies du XVIe siècle se divisent en deux classes. Les unes ont été composées pour une scène qui ne représentât qu'un seul lieu réel ou imaginaire, précis ou vague, le plus souvent vague et en quelque sorte abstract, pour une scène unique et nue, encadrée de tapisseries; dans les autres, les auteurs se sont contentés de broder des variations sur des thèmes plus ou moins brillants sans s'inquiéter de savoir si l'ensemble en était jouable*»[1]). Rigal scheint nach dem Vorausgehenden der Ansicht zuzuneigen, dass es sich bei den wenigen Aufführungen von Tragödien des 16ten Jahrhunderts, die er annehmen zu dürfen glaubt, überhaupt mehr um eine Rezitation der Stücke, denn um ein Spiel auf einer entsprechend dekorierten Bühne gehandelt hat.

Der Einheit der Zeit scheint dagegen schon in der ersten Zeit der Entwickelung der französischen Tragödie verhältnismässig viel mehr Bedeutung beigelegt worden zu sein. Es geht das auch aus den diesbezüglichen Äusserungen zweier der für uns in Betracht kommenden Autoren hervor. Grévin bezeichnet nach Sainte-Beuve[2]) in der Vorrede zu seinem *César* als Hauptfehler der Aufführungen der Pariser Universität «*que, contre le commandement du bon précepteur, Horace, ils font à la manière des batteleurs un massacre sur un echaffaud, ou un discours de deux ou trois mois.*» — Rivaudeau äussert sich in dem *Avant-parler* zu seinem *Aman* wie folgt: «*Ceux qui font des tragedies ou comedies de plus d'vn iour ou d'vn tour de soleil (comme parle Aristote) faillent lourdement . . . Mais ces tragedies sont bien bonnes et artificielles, qui ne traitent rien plus que ce qui peut estre advenu en autant de temps que les spectateurs considerent l'ebat.*»[3])

Im Anschluss an die eben erwähnte Stelle aus Rivaudeau's *Avant-parler* teilen wir noch eine zweite mit, die auf der vorausgehenden Seite desselben enthalten ist. Sie hat zwar mit den Einheiten nichts zu thun, ist für uns aber doch von ganz besonderem Interesse. Sie enthält ein Urteil Rivau-

---

[1]) *Le théâtre* S. 267.
[2]) *Tableau* I, 273, Anm.
[3]) *Œuvres* S. 45.

deau's über den Tragiker Seneca: «*En laquelle* [der Tragödie] *depuis les premiers Græcs nul homme, à mon auis, a fidelement versé ni s'est composé au vray et naïf artifice que Seneque seul, qui encores, ne se est du tout farmalizé ni à l'art ni à la façon des anciens.*» [1])

Charakteristisch sowohl für die Seneca-Tragödien, als auch für die Mehrzahl unserer französischen Dramen ist die Armut an äusserer, dramatischer Handlung. Sie hat nicht zum geringsten Teile ihren Grund in der Beschränkung der Dramafabel auf die letzte Phase der Stofffabel, teilweise auch in der Beobachtung der Einheiten der Zeit und insbesondere der des Ortes. Seneca hat zwar mitunter im Interesse einer zu erzielenden starken Wirkung seinen Dramen Greuel- und Schauerscenen eingefügt, denen es durchaus nicht an äusserer Handlung mangelt. Allzu häufig sind aber auch derartige Scenen nicht. Der Umstand, dass er eine besondere Vorliebe für die beschreibende Darstellung solcher Scenen besass, hat ihn wohl nicht selten veranlasst, von einer scenischen Darstellung abzusehen.

Unsere französischen Stücke sind teilweise fast noch ärmer an Handlung als durchschnittlich die Seneca-Tragödien. In den beiden Stücken Jodelle's beschränkt sich die ganze äussere Handlung auf einige Ohnmachtsanfälle der Kleopatra, bzw. der Dido und auf die Ohrfeigenscene im III. Akte der *Cléopâtre*, wenn wir nicht annehmen wollen, dass auch das Totenopfer für Antonius im IV. Akte desselben Stückes nicht nur dem Chore, sondern auch den Zuschauern sichtbar dargestellt werden soll, worüber man geteilter Meinung sein kann (cf. S. 89, Anm. 2). Im *César* finden sich ausser Ohnmachtsanfällen noch einige andere Momente dramatischer Handlung: M. Brutus zeigt die Hand, mit der er Cäsar ermordet, Cassius den Dolch, mit dem er Cäsar durchbohrt hat, Antonius in der folgenden Scene dessen mit Blut befleckte Kleider. Sehr arm an äusserer Handlung ist insbesondere auch der *Aman*. Wenn wir nicht annehmen wollen, dass vielleicht im II. Akte Diener Aman's mit der Aufrichtung des für Mardochäus bestimmten Galgens

---

[1]) *Œuvres* S. 44

beschäftigt sind, oder dass im V. Akte während des Monologs des Harbona noch Vorkehrungen für Esther's Gastmahl getroffen werden, so beschränkt sich die ganze äussere Handlung lediglich auf Esther's Zärtlichkeiten für Assuerus und dessen Bedienung beim Mahle in der vorletzten Scene des Stückes. Die *Médée* und die *Soltane* sind etwas reicher an Handlung, insofern als in diesen beiden Stücken wenigstens die Katastrophe (in der *Médée* freilich auch nur teilweise) scenisch dargestellt wird. Die *Sophonisba* bietet ebenfalls nur wenig Leben und Bewegung auf der Bühne; die Katastrophe wird abweichend von Trissino nur berichtet [1]); ebenso ist es mit dem *Josias*. Etwas reicher an dramatischer Handlung sind dagegen die *drei Davidtragödien*.

Kapitel II.

Konstruktion.

A. Stoffgliederung. [2])

In Leo's Ausgabe der Seneca-Tragödien werden die einzelnen Akte weder numeriert, noch überhaupt als solche bezeichnet. Die Handschriften dürften zumeist die Einteilung der Tragödien in Akte und die Bezeichnung derselben als solche aufweisen. [3]) In den Ausgaben des 16ten Jahrhunderts scheint diese Einteilung wohl allgemein üblich gewesen zu sein. Sämtliche unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien mit

---

[1]) Montchrestien, *Sophonisbe* S. 6f.
[2]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 12ff.
[3]) Cloetta, *Beiträge* II, 51; Creizenach, *Geschichte* S. 507.

einziger Ausnahme der unvollständigen *Phoenissae* sind in 5 numerierte Akte eingeteilt.[1]) Die einzelnen Akte werden durch Chorgesänge von einander getrennt. Bei dem Bruchstücke der *Phoenissae* werden nur 4 Akte unterschieden. Bei diesem Stücke fehlen auch die Zwischenaktsgesänge des Chores, die bei den übrigen Tragödien eine fast regelmässige Verwendung gefunden haben.

Die Mehrzahl der französischen Tragödien aus der Zeit von 1552 bis 1562 ist ebenfalls in je 5 durch Chorgesänge von einander geschiedene Akte eingeteilt. So *Cléopâtre*, *Didon*, *Médée*, *César*, *Soltane*, *Aman* und die beiden *Agamemnon*. Bezüglich der *Soltane* ist zu bemerken, dass auf jeden der 4 Zwischenaktsvorträge des Chores noch eine «*Threnodie des deux genies de Moustapha*» folgt. Der *Josias* weist die Einteilung in 5 Akte auf, doch fehlen die Zwischenaktsgesänge. Die *Philanire* ist, nach Faguet's Inhaltsangabe des Stückes zu urteilen, ebenfalls in 5 Akte abgeteilt.[2]) Ob auch Zwischenaktsvorträge eines Chores vorhanden sind, können wir nicht entscheiden. Auch der *Alexandre* und der *Daire* sind in 5 Akte abgeteilt.[3]) Die Verwendung von Zwischenaktsgesängen lässt sich, wie wir später noch sehen werden, ebenfalls für beide Stücke mit ziemlicher Sicherheit voraussetzen. Saint-Gelais hat seine *Sophonisbe* in 5 Abschnitte eingeteilt, diese aber weder numeriert noch als Akte bezeichnet. Am Ende des dialogisierten Teiles der 4 ersten Abschnitte verwendet er dagegen die Bezeichnungen *Premiere intermedie*, *Seconde in-*

---

[1]) Der Kommentator der Seneca-Tragödien, Nikolaus Treveth, der für den *Hippolytus* sechs Akte annahm (Cf. Creizenach, l. c., S. 491), wird wohl eine Handschrift — es soll ihm nur eine einzige, noch dazu schlechte und unvollständige vorgelegen haben (cf. l. c., S. 490) — benutzt haben, in welcher die Einteilung in Akte nicht überliefert war. Nach Jul. Caes. Scaliger (*Poetices* III, Cap. 97, S. 146 der Ausg. von Lyon 1561, zitiert von Cloetta, l. c., II, 52) besteht der *Oedipus* aus sechs Akten.

[2]) *La tragédie* S. 370 f.

[3]) Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 169 u. 170, sowie die Inhaltsangaben der beiden Stücke in der *Histoire universelle des théâtres* Bd XII, Tl. II, S. 161 ff.

termedie etc., auf welche je ein Zwischengesang des Chores folgt. In dem der Tragödie vorausgeschickten *Advertissement* erklärt Saint-Gelais: «*Intermedie signific pause, à la manière de France, ou scene, selon les Latins*». Bei den drei Davidtragödien fehlt auch die Einteilung in 5 Abschnitte. Es findet sich zwar nicht selten zwischen zwei grösseren Abschnitten der Ausdruck *Pause*; doch kehrt derselbe einerseits viel zu häufig wieder, als dass dadurch eine Abteilung in gerade 5 Abschnitte bewirkt würde, andererseits findet er sich aber doch auch nicht regelmässig am Ende der einzelnen Scenen. Die Einteilung in Akte ist wie bei den Seneca-Tragödien mehr schematischer Art, als organischer Natur.

Das Schwanken in den Aktlängen tritt in den 6 von uns eingehender untersuchten französischen Stücken kaum weniger stark hervor, als in den Seneca-Tragödien. Der kürzeste Akt ist der V. des *César* mit 89, der längste der II. der *Didon* mit 652 Versen, inkl. der Chorzeilen, die Fischer bei den Zahlen 26 und 405 für den kürzesten und den längsten Akt der Seneca-Tragödien (*Agamemnon* IV und *Troades* II) nicht mit in Betracht gezogen hat. Fischer hat festgestellt, dass in den Seneca-Tragödien der I. Akt meist handlungslos und deshalb der kürzeste oder recht kurz ist. In unseren französischen Stücken enthält der I. Akt ausser einer vorbereitenden Stimmungsscene auch noch die Einleitung oder doch einen Teil derselben; der I. Akt ist daher in der *Médée* und in der *Soltane* der längste, im *César* und im *Aman* der zweitlängste, in der *Cléopâtre* einer der längsten, in der *Didon* nicht kurz. Im *Aman* ist der V. Akt länger, als der IV. und der II. In der *Cléopâtre*, der *Didon*, der *Médée*, dem *César* und in der *Soltane* ist er dagegen der kürzeste Akt. Knapper Abschluss ist auch in den Seneca-Tragödien das häufigere.

Die Unterscheidung der Scenen bietet sowohl in den Seneca-Tragödien, als auch insbesondere in den französischen Trauerspielen ziemlich grosse Schwierigkeiten. Das hat nicht zum geringsten Teile seinen Grund in dem Fehlen eines geeigneten Bühnenkommentars. In den Seneca-Tragödien, in der *Cléopâtre*, in der *Didon*, im *César* fehlt ein solcher vollständig;

in der *Médée*, der *Sophonisba* und der *Soltane* findet sich nur je eine diesbezügliche Bemerkung[1]; im *Aman* ebenso wie auch im *Josias* und in *den drei Davidtragödien* sind deren mehrere vorhanden. Mit der scenischen Gliederung der vier letzteren Stücke und der *Sophonisba* konnten wir uns jedoch nicht mehr befassen.

Leo hat im Texte seiner Ausgabe der Seneca-Tragödien von jeder Einteilung in Akte und Scenen abgesehen. Dagegen verzeichnet er in den Noten zu seinem Texte die in den Handschriften vorkommenden Scenenüberschriften, oder doch einen Teil derselben. Diese Überschriften enthalten lediglich die Namen der in den einzelnen Scenen auftretenden Personen. Eine Bezeichnung der Scenen als solche und eine Numerierung derselben scheint in den Handschriften nicht vorzukommen. Ebenso verhält es sich im allgemeinen mit den Scenenüberschriften in den Ausgaben von 1505 und 1576. Es finden sich in diesen Ausgaben nur viel mehr solcher Überschriften, als Leo in seinen Noten angibt. Ausserdem wird in der Ausgabe von 1505 meist noch ausdrücklich beigefügt, welche der in der Scene vorkommenden Personen das Gespräch beginnt; in der Ausgabe von 1576 dagegen ist bei einem Teile der Scenen, insbesondere bei den Chorscenen, eine Bemerkung über die in der Scene verwendeten Versmasse beigefügt. Die einzelnen Scenen beginnen, bzw. endigen meist mit dem Auftreten bzw. Abgehen der einzelnen Personen. Die Einteilung beruht also auf einer Unterscheidung von Auftritten. Von einer regelmässigen Durchführung dieses Prinzips ist indessen keine Rede.

In den beiden Tragödien Jodelle's ist eine Einteilung in Scenen eigentlich nicht vorhanden. Jodelle beschränkt sich im allgemeinen darauf, zu Anfang der Akte die in ihnen auftretenden Personen zu verzeichnen. Nur die längeren Äusserungen des Chores haben Überschriften, und nur ausnahmsweise werden auch einmal bei einer Scene, die nicht die erste des Aktes ist, zu Anfang derselben die in ihr auf-

---

[1]) La Péruse, *La Medee* (1556) S. 37; Sainct-Gelays, *Œuvres* III, 172; Bounin, *La Soltane* S. 62.

tretenden Personen verzeichnet (*Cléop.* Akt I, Scene 2). In der *Médée* werden Scenen nicht unterschieden. Im *César* haben nur die an Einzelchoristen verteilten Chorgesänge am Ende der vier ersten Akte Überschriften. In der *Soltane* werden Scenen nicht unterschieden. Im *Aman* dagegen werden bei der Mehrzahl der Scenen am Anfange derselben die in ihnen auftretenden Personen verzeichnet. Eine konsequente Unterscheidung der Scenen findet aber auch bei diesem Stücke nicht statt.

Um eine festere Grundlage für unsere weiteren Untersuchungen zu erlangen, haben wir unter Berücksichtigung der gegebenen Anhaltspunkte eine Einteilung sowohl der Seneca-Tragödien, als auch unserer 6 französischen Stücken vorgenommen und zwar auf Grund des Prinzips der Unterscheidung von Auftritten. Über diese Einteilung orientiert die folgende Tabelle:

Name des Stückes	Anzahl sämtlicher Scenen	Anzahl der Dialogscenen	Anzahl der Zwischenaktsvorträge des Chores
	Seneca-Tragödien		
Hercules furens	12	8	4
Troades	12	8	4
Medea	14	10	4
Phaedra	15	11	4
Oedipus	15	11	4
Thyestes	12	8	4
Agamemnon	13	9	4
Hercules Oetaeus	16	12	4
Octavia	18	15	3
	127	92	35
	Französische Tragödien		
Cléopâtre	10	6	4
Didon	22	18	4
Médée	19	15	4
César	15	11	4
Soltane	19	11	4 (+ 4)[1]
Aman	14	20	4
	109	81	24 (+ 4)

[1]) Die in Klammern beigefügten Scenen bezeichnen die Threnodien

Am schwächsten gegliedert sind unter den Seneca-Tragödien *Hercules furens*, *Troades* und *Thyestes* mit je 12, *Agamemnon* mit 13 Scenen. Am reichsten gegliedert sind *Octavia* mit 18 und *Hercules Oetaeus* mit 16 Scenen. Mittlere Gliederung haben *Phaedra* und *Oedipus* mit je 15, *Medea* mit 14 Scenen.

Die französischen Tragödien sind durchschnittlich stärker gegliedert, als die Seneca-Tragödien. Schwach gegliedert ist nur die *Cléopâtre*; mittlere Gliederung hat *César*; 4 Stücke sind reich gegliedert, reicher als die am reichsten gegliederte Seneca-Tragödie.

Bei den Seneca-Tragödien bestehen nach unserer Einteilung

17 Akte aus je 1 Dialogscene,
13 „ „ „ 2 Dialogscenen,
11 „ „ „ 3 „
4 „ „ „ 4 „ .

Wir unterscheiden auf Grund dieser Zusammenstellung
17 sehr ruhig gegliederte Akte,
24 (13+11) Akte von mittlerer Lebhaftigkeit,
4 lebhaft gegliederte Akte.

Bei unseren französischen Tragödien zählen wir

7 Akte bestehend aus je 1 Dialogscene,
6 „ „ „ „ 2 Dialogscenen,
12 „ „ „ „ 3 „
3 „ „ „ „ 4 „
2 „ „ „ „ 6 „

also

7 sehr ruhig gegliederte Akte,
18 (6+12) Akte von mittlerer Gliederung,
5 (3+2) „ mit lebhafter „ .

Bei den Seneca-Tragödien ist

Akt I 7× ruhig, 2× mässig,
„ II 1 „ „ 8 „ „
„ III 2 „ „ 7 „ „

---

der Genien des Mustapha, eine Art von Scenen, die sich nur in der *Soltane* findet.

Akt				
Akt IV	5× ruhig	4× mässig		
„ V	2 „ „	3 „ „	4× lebhaft	

gegliedert.

In den französischen Tragödien ist

Akt				
Akt I		5× mässig,	1× lebhaft	
„ II	2× ruhig,	3 „ „	1 „ „	
„ III	2 „ „	3 „ „	1 „ „	
„ IV	2 „ „	4 „ „		
„ V	1 „ „	3 „ „	2 „ „	gegliedert.

Während also bei den Seneca-Tragödien der I. Akt meist ruhig ist, ist er in den französischen Tragödien meist mässig gegliedert; auch der IV. Akt ist bei den Seneca-Tragödien öfter ruhig als mässig, bei den französischen Tragödien dagegen öfter mässig als ruhig gegliedert; der V. Akt ist wie bei den Seneca-Tragödien, so auch bei den französischen Stücken verhältnismässig am lebhaftesten gegliedert.

Was den Umfang der Scenen anlangt, so unterscheiden wir in den Seneca-Tragödien kurze bis zu 50, mittlere mit 50 bis 100 und lange mit mehr als 100 Versen. Hiernach ergeben sich

29 kurze Scenen	mit	8	Prozent,
28 mittlere „	„	23	„
35 lange „	„	69	„ der Verszeilen.

Um einen äquivalenten Massstab bei der Beurteilung der Scenen der französischen Tragödien anzulegen, unterscheiden wir auf Grund der Voraussetzung, dass zur Wiedergabe von 3 Versen lateinischen Textes im Französischen ca. 4 Verse erforderlich sind[1]), kurze Scenen bis zu 67 Zeilen, mittlere mit 67 bis 133, und lange mit mehr als 133 Versen. Hiernach ergeben sich für unsere französischen Tragödien

38 kurze Scenen	mit	16	Prozent,
23 mittlere „	„	28	„
20 lange „	„	56	„ der Verszeilen.

In den Seneca-Tragödien ist also die Zahl der langen

[1]) Diese Voraussetzung beruht auf einer Vergleichung des lateinischen *Agamemnon* mit dessen Übersetzung von Toutain, deren Zeilengehalt zu dem des Originals in dem Verhältnis von 4 : 3 steht.

Scenen grösser als die der kurzen, in den französischen Tragödien die der kurzen grösser als die der langen. Auf letztere entfällt jedoch auch in den französischen Tragödien immer noch weit mehr, als die Hälfte der Verszeilen.

Von den 127 Scenen der Seneca-Tragödien sind

25	mit	11	Prozent	der	Verszeilen	Monologscenen[1])
52	„	48	„	„	„	Zweigespräche
13	„	15	„	„	„	Dreigespräche
2	„	2	„	„	„	Viergespräche
35	„	24	„	„	„	Zwischenaktsvorträge.

Von den 109 Scenen unserer 6 französichen Tragödien sind

25	mit	17	Prozent	der	Verszeilen	Monologscenen
42	„	38	„	„	„	Zweigespräche
11	„	15	„	„	„	Dreigespräche
3	„	6	„	„	„	Viergespräche
24+4	„	22	„	„	„	Zwischenaktsgesänge, bzw. Threnodien.

Wenn wir diese Ergebnisse vergleichen, so finden wir, dass die 6 französischen Dramen ebensoviele Monologscenen haben, wie die 9 Seneca-Tragödien, und dass auf die Monologscenen der ersteren ein noch höherer Prozentsatz von Verszeilen entfällt, als auf die der letzteren. Die Zahl der Zweigespräche ist dagegen in den französischen Stücken eine verhältnismässig geringere als in den Seneca-Tragödien. Auf die Zwischenaktsgesänge der französischen Stücken entfällt so ziemlich derselbe Prozentsatz von Verszeilen, wie auf jene der Seneca-Tragödien.

Besonders charakteristisch sowohl für erstere, als auch für letztere, ist das starke Hervortreten des monologisierenden Elements, welches sich nicht nur in den vielen Monologscenen, sondern auch in den zahlreichen Partien monologisierenden Charakters der Dialogscenen geltend macht.

Wenn wir bei den Seneca-Tragödien Monologscenen bis zu 25 Versen als kurze, solche von 25 bis 50 Verszeilen als

---

[1]) Zu den Monologscenen werden nicht nur diejenigen gerechnet, welche vom Anfang bis zum Ende als Monologe verlaufen, sondern überhaupt alle jene Scenen, in welchen nur eine Person sprechend auftritt.

mittlere und solche mit mehr als 50 Verszeilen als lange bezeichnen, so ergeben sich

8 kurze, 5 mittlere, 12 lange.

Bei einer entsprechenden Unterscheidung der Monologscenen der französischen Tragödien in kurze bis zu 33, mittlere mit 33 bis 67 und lange mit mehr als 67 Versen, ergeben sich

7 kurze, 7 mittlere, 11 lange.

Wie in den Seneca-Tragödien, so überwiegen also auch in den französischen Stücken die langen Monologscenen.

Nicht uninteressant ist es, sich bei der grossen Zahl von Monologscenen über das Vorkommen und über die Art und Weise der Verwendung derselben zu orientieren.

Von den Monologscenen der Seneca-Tragödien finden sich
8 im I., 2 im II., 4 im III., 3 im IV., 8 im V. Akte;
von jenen der französischen Tragödien
6 im I., 5 im II., 4 im III., 5 im IV., 5 im V. Akte.
Während also in den Seneca-Tragödien der I. und der V. Akt besonders reich an Monologscenen sind, finden wir dieselben bei den französischen Tragödien mehr gleichmässig verteilt. Allerdings hat auch hier der I. Akt deren am meisten.

Was die Verwertung der Monologscenen in den Seneca-Tragödien betrifft, so dienen diese den verschiedenartigsten Zwecken. Sie werden 1. zur Einleitung der Tragödien verwendet; von den 9 vollständigen Seneca-Tragödien werden nicht weniger als 7 (H. f., Tr., M., Phae., Ag., H. Oet., Oct.) durch Monologscenen eingeleitet, welche jenen Stücken wohl einen erhabenen Eingang gewähren sollten. Ausser den 7 Fällen, in welchen eine Monologscene zur Einleitung der Tragödie und somit auch zur Einleitung des I. Aktes dient, zählen wir 2. noch weitere 8 Fälle, in welchen Akte mit Monologscenen beginnen (H. f. III, M. IV, Ag. V, Th. V, H. Oet. II, Oct. II, III, V). Wie die Monologscenen zu Beginn des I. Aktes einen erhabenen Eingang des Stückes, so mögen jene anderen einen erhabenen Eingang der späteren Akte bezwecken. Seltener sind 3. Monologscenen am Ende der Tragödien als Beschluss derselben (Oe., H. Oet.) sowie

4. am Ende der Akte (M. IV, Ph. III, Oct. III). Eine besonders häufige Verwendung finden die Monologscenen 5. zur Einführung von Personen, und zwar dienen 4 zur Einführung von Helden, 3 von Gegenspielern, 3 von Vertrauten, 1 eines Mitspielers, 2 von Stimmungsfiguren. Diese Monologscenen dienen, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise zur Charakterisierung der durch sie eingeführten Personen. Eine Reihe von Monologscenen dienen endlich 6. verschiedenen Zwecken. Sie enthalten zum Teil Schilderungen, zum Teil philosophische Erörterungen. Sie verfolgen durch Vorführung von Schattengestalten und sonstigen grausigen Vorgängen den Zweck, starke Wirkungen zu erzielen. Einige dienen zur Charakterisierung, andere sind vorzugsweise dramatischer Natur. Mitunter hat eine solche Scene auch die Aufgabe, eine durch die Zeitverhältnisse der vorausgehenden und der folgenden Scene bedingte Pause auszufüllen.

Ähnliche Verwendung haben die Monologscenen in den französischen Tragödien gefunden. Von den 6 von uns näher untersuchten werden 3 (Cl., C., Am.) durch Monologscenen eingeleitet. Auch sonst sind solche zu Beginn der Akte nicht selten (D. V, M. II, u. III, C. II, Am. II, III, IV, V). Der Zweck der Verwendung dürfte hier derselbe sein, wie bei den Seneca-Tragödien. Wie in diesen finden sich Monologscenen selten am Schluss der Stücke (S.), etwas häufiger dagegen am Ende der vier ersten Akte (D. IV, M. III, IV, Am. I, IV). 10 Monologscenen dienen zur Einführung von Personen und zwar 2 von Helden, 4 von Gegenspielern, 1 eines Mitspielers, 3 von Stimmungsfiguren. Ausserdem dienen die Monologscenen wie in den Seneca-Tragödien verschiedenen anderen Zwecken.

Die Dialogscenen sind sowohl in den Seneca-Tragödien, als auch in unseren 6 französischen Stücken, ausserordentlich schwerfällig. Wir haben, um einen Massstab für die Beurteilung derselben in dieser Beziehung anlegen zu können, bei den Seneca-Tragödien, alle Äusserungen mit mehr als 15 Zeilen und bei den französischen Tragödien in analoger Weise alle Äusserungen mit mehr als 20 Verszeilen zusammengestellt, und sind zu folgenden Resultaten gekommen:

Name des Stückes	Anzahl der Reden mit mehr als 15, bzw. 20 Zeilen	Verszahl dieser Reden
	Seneca-Tragödien	
Hercules furens	18	529
Troades	18	524
Medea	9	311
Phaedra	17	652
Oedipus	10	419
Agamemnon	5	255
Thyestes	18	443
Hercules Oetaeus	28	1082
Octavia	13	345
	136	4560
	Französische Tragödien	
Cléopâtre	20	691
Didon	24	1371
Médée	11	366
César	9	253 ½
Soltane	21	904
Aman	10	626
	95	4211 ½

Die 67 hier in Betracht kommenden Scenen der Seneca-Tragödien, die Monologscenen und die Zwischenaktsgesänge also nicht mit inbegriffen, enthalten 136 über 15 Zeilen lange Reden mit 4560 Versen oder 63 Prozent der Zeilen dieser Scenen. Die 56 Dialogscenen unserer 6 französischen Tragödien zählen 95 über 20 Zeilen lange Reden mit zusammen 4211 ½ Versen oder 58 Prozent der Zeilen dieser Scenen. Der Umfang der langen Reden beträgt also sowohl bei den Seneca-Tragödien, als auch bei unseren französischen Stücken weit mehr, als die Hälfte der Zeilen der Dialogscenen.

Die eben besprochenen Reden sind nicht zum geringsten Teile Monologe, oder haben doch monologisierenden Charakter, und beeinträchtigen dadurch nur noch umsomehr die Lebhaftigkeit des Wechselgesprächs. Das monologisierende Element beschränkt sich aber nicht nur auf die bisher besprochenen Reden grösseren Umfangs, sondern macht sich auch bei den kürzeren Äusserungen geltend, so dass der Cha-

rakter des dramatischen Dialogs nicht selten fast vollständig verloren geht. Besonders häufig finden sich Äusserungen monologisierenden Charakters am Anfange der Scenen. Nicht weniger als 36 der 67 Dialogscenen der Seneca-Tragödien werden durch Monologe eingeleitet. Diese Monologe dienen teilweise ähnlichen Zwecken, wie die Monologscenen: es werden z. B. 20 Akte durch Monologe eingeleitet, 22 Monologe dienen zur Einführung von Personen etc. Ganz ähnlich wie bei den Seneca-Tragödien liegen also die Verhältnisse bei unseren 6 französischen Trauerspielen.

Das starke Hervortreten des monologisierenden Elements hat sowohl bei den Seneca-, als auch bei den französischen Tragödien nicht zum geringsten Teile seinen Grund in der Schwierigkeit, die die Einleitung der Scenen den Verfassern dieser Stücke bot. Sie hatten eigentlich nur zwei Arten der Einleitung in Übung. Entweder tritt von den am Dialog beteiligten Personen zunächst nur eine vor, oder befindet sich von der vorausgehenden Scene her noch auf der Bühne und deklamiert einen Monolog, und dann erst tritt die andere hinzu und beginnt den Dialog; mitunter kommt es auch vor, dass die zweite Person vor dem Beginne des eigentlichen Dialoges auch noch einen Monolog zum besten gibt. Im anderen Falle treten die am Dialoge beteiligten Personen gleichzeitig auf, und der Dialog nimmt alsdann unmittelbar seinen Anfang. Mit diesen beiden Arten der Einleitung wird gewechselt; doch finden wir die erstere häufiger verwendet, als die letztere. Nur ganz ausnahmsweise kommen einige Scenen vor, bei welchen vorauszusetzen ist, dass der Dialog bereits vor dem Betreten der Bühne begonnen hat (z. B. *Octavia* III, 2, *Cléopâtre* I, 2 und III, 1, *Didon* III, 2, *Aman* II, 4 und III, 3). In den französischen Tragödien sind Beispiele dieser Art etwas häufiger.

Während also der Dialog sowohl in den Seneca-, als auch in den französischen Tragödien im allgemeinen ausserordentlich schwerfällig ist, finden sich andererseits doch auch wieder Partien, in welchen Rede und Gegenrede in ganz kurzen Äusserungen von nur je einer Zeile mitunter auch nur je einer Halbzeile in stichomythischer Weise aufeinander

folgen. Für derartige Wortgefechte erwies sich die lateinische Sprache mit ihrer scharfen, prägnanten Ausdrucksweise besonders geeignet. Aber auch unsere französischen Tragödien weisen derartige Partien auf. Wir erinnern an einige Stellen der Scene 2 des I. Aktes uud der Scene 1 des III. Aktes der *Cléopatre*, an Scene 3 des II. Aktes der *Didon* etc. Im allgemeinen sind diese Wortgefechte in den französischen Tragödien weniger entwickelt, als bei Seneca; so insbesondere auch in der *Médée* des La Péruse, trotz der unmittelbaren Vorlage der lateinischen Medea.

Die Scenen, an welchen drei oder gar vier sprechende Personen beteiligt werden, sind überhaupt selten und noch seltener in organischer Weise als Drei- oder Vielgespräche durchgebildet. In der Mehrzahl der Fälle setzen sie sich aus einer Reihe von Monologen und Zweigesprächen zusammen.[1]) In den französischen Stücken sind eigentliche Drei- und Viergespräche vielleicht noch etwas häufiger zu finden, als in den Seneca-Tragödien.

B. Behandlung der Figuren.[2])

In den Seneca-Tragödien schwankt die Zahl der sprechenden Figuren zwischen 5 und 11. Fischer zählt insgesamt 67 Figuren, wobei die der *Phoenissae* nicht mitgerechnet sind, so dass also auf eine Tragödie durchschnittlich ca. 8 Figuren entfallen.

Die *Cléopâtre* hat 8, *Didon* 7, *Médée* 6 (gegen 5 der *Medea* des Seneca), *César* 8, *Soltane* 8, *Aman* 9, der *Agamemnon* Toutain's und wohl auch der Le Duchat's, ebensoviel wie der *Agamemnon* Seneca's 8, *Sophonisba* 14, *Josias* 10, *David combattant* 13, *David triomphant* 16, *David fugitif* ebenfalls 16 Spielfiguren. Die Zahl der Figuren der *Philanire* des *Alexandre* und des *Daire* kennen wir nicht. Die französischen Tragödien sind also mit Ausnahme der *Sophonisba* und der *drei Davidtragödien* fast ebenso figurenarm, wie die Seneca-Tragö-

[1]) Cf. Cloetta, *Beiträge* II, 53 u. Anm. 3; Creizenach, *Geschichte* S. 507.

[2]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 14f.

dien. Die 6 von uns näher untersuchten Tragödien zählen zusammen 46 Figuren, so dass auf eine durchschnittlich ebenfalls ca. 8 treffen.

Fischer stellt fest, dass von den 67 Figuren der Seneca-Tragödien 38 nur in 1, 12 in 2, 12 in 3, 3 in 4, 2 in 5 Akten beschäftigt sind.

Von den 46 Figuren unserer 6 französischen Tragödien sind 12 1-, 25 2-, 6 3-, 1 4-, 2 5-aktig.

Während also in den Seneca-Tragödien die grössere Hälfte der Figuren 1-aktig ist, ist sie in den französischen Stücken 2-aktig. Die Zahl der 3-aktigen Figuren ist in den französischen Dramen etwas geringer, als in den Seneca-Tragödien. Die 4- und 5-aktigen Figuren sind hier wie dort gleich selten.

Bezüglich der Verteilung der Figuren hat Fischer berechnet, dass auf den I. Akt 15, den II. 27, den III. 26, den IV. 23, den V. 29 Figuren treffen.

In unseren 6 französischen Tragödien treffen auf den I. Akt 20, den II. 18, den III. 19, den IV. 19, den V. 18 Figuren.

Bei Seneca schwankt die Zahl der Figuren zwischen 15 und 29, in den 6 französischen Tragödien zwischen 18 und 20; in diesen ist weder der I. Akt so figurenarm, noch der V. so figurenreich, wie die entsprechenden Akte in den Seneca-Tragödien; die Figuren sind vielmehr in den französischen Stücken so ziemlich gleichmässig verteilt.

Eine Eigentümlichkeit der Seneca-Tragödien ist darin zu erblicken, dass Held und Gegenspieler zuweilen gar nicht, oft nur einmal, selten zweimal und meist nur in den späteren Akten zusammengeführt werden. Es treten sich gegenüber:

Hercules	und	Juno			niemals		
„	„	Lycus			„		
Hecuba	„	Pyrrhus			„		
Andromacha	„	Ulixes	in	Akt	III		
Medea	„	Jason	„	„	III	und	V
Phädra	„	Hippolytus	„	„	II		
Ödipus	„	Creon	„	„	II	„	III

Clytämnestra	und	Agamemnon	niemals
„	„	Cassandra	in Akt V
Atreus	„	Thyestes	„ „ III „ V
Dejanira	„	Hercules	niemals
Octavia	„	Nero	„ .

Ähnlich liegen die Verhältnisse in unseren 6 französischen Tragödien. Es treten sich gegenüber:

Cleopatra	und	Octavia	in Akt III
Dido	„	Äneas	„ „ II
Medea	„	Creon	„ „ III
„	„	Jason	„ „ IV und V
Cäsar	„	M. Brutus	niemals
Rose	„	Mustapha	„
Aman	„	Mardochäus	„
„	„	Esther	in Akt V.

Diese Eigentümlichkeit, die zum Teil in der Beschränkung der Dramafabel auf die letzte Phase der Stofffabel begründet sein dürfte, trägt nicht wenig zu dem Mangel an äusserer dramatischer Handlung bei.

Kapitel III.

Komposition im engern Sinne.

A. Die Handlung.[1])

Bei den Seneca-Tragödien ergibt sich, mit Ausnahme des *Oedipus* und des *Hercules furens*, bei welch letzterem von einer dramatischen Handlung überhaupt keine Rede sein kann, die Handlung aus Verwicklung einfacher, im *Oedipus* dagegen aus Entwicklung verworrener Verhältnisse.

Bei unseren 6 französischen Tragödien beruht die Hand-

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 15 ff.

lung, wie bei der Mehrzahl der Seneca-Tragödien, auf Verwicklung ursprünglich einfacher Verhältnisse.

Innerlich begründete Verkettung äusserer Geschehnisse, und sowohl äusserer als innerer organischer Abschluss finden sich nicht im *Oedipus*, in der *Phaedra* noch in der *Medea*. Beim *Thyestes* und beim *Agamemnon* fehlt der innere organische Abschluss; bei den *Troades* und bei der *Octavia* fehlt die innerlich begründete Verkettung der dargestellten Geschehnisse. Der *Hercules Oetaeus* bietet eine sich kreuzende Doppelhandlung, den *Hercules furens* zieht Fischer mit Recht nicht in Betracht.

Bei der *Cléopâtre* stehen die einzelnen äusséren Geschehnisse unter sich in einer Verkettung, welche innerlich einerseits durch die überschwengliche Liebe der Cleopatra zu Antonius, andererseits durch ihren Stolz, der keine Demütigung zu ertragen vermag, begründet ist. Ihren Abschluss findet die Handlung in dem Tode der Cleopatra. Dieser Abschluss ist nicht nur ein äusserer, sondern, insofern Cleopatra ihre überschwängliche Liebe und ihren unbeugsamen Stolz mit dem Tode büsst, auch ein innerer. Bei der *Didon* ist ebenfalls eine innerlich begründete Verkettung der äusseren Geschehnisse in der Liebe der Dido zu Äneas, bzw. in ihrer Verzweiflung über dessen Treulosigkeit gegeben. Einen äusseren Abschluss findet die Handlung mit dem Tode der Dido, eine innere Lösung aber fehlt, insoferne Äneas, der durch seine Treulosigkeit den Tod der Dido herbeigeführt hat, straflos ausgeht. Bei der *Médée* gründet sich die innerliche Verkettung der äusseren Geschehnisse auf die Rachsucht der Medea, bzw. den Wunsch der Gegenpartei, sie los zu werden; ihren äusseren und zugleich inneren Abschluss findet die Tragödie in der Bestrafung Creon's und Jason's durch die Tötung Creon's, seiner Tochter und der Kinder Jason's. Beim *César* beruht die innerliche Verkettung der Ereignisse auf dem Gegensatze der republikanischen und monarchischen Bestrebungen der beiden sich gegenüberstehenden Parteien. Wollten wir die Ermordung Cäsar's als äusseren Abschluss betrachten, so stände der ganze V. Akt ausserhalb des Rahmens der eigentlichen Handlung des Stückes. Nach Grévin's Beurteilung der in dem Stücke behandelten Verhältnisse dürfte die Ermordung

Cäsar's auch gar nicht den Abschluss bilden. Dieser wird freilich auch durch die Schlussscene des V. Aktes, in welcher Antonius die Soldaten Cäsar's zur Bestrafung der Mörder auffordert, nicht wirklich geboten, sondern nur angedeutet. Bei der *Soltane* ist die Verkettung der äusseren Geschehnisse innerlich begründet durch den Wunsch der Sultanin, ihren Stiefsohn zu beseitigen und ihrem eigenen Sohne zur Herrschaft zu verhelfen. Einen äusseren Abschluss findet das Stück in der Tötung des Mustapha; eine innere Lösung, die Bestrafung der Sultanin, fehlt. Im *Aman* ist die Verkettung der Geschehnisse innerlich durch die Rachsucht Aman's begründet; einen äusseren und zugleich inneren Abschluss findet das Stück in der Hinrichtung Aman's. Was also die Gestaltung der Handlung anlangt, so entspricht diese sowohl in unseren französischen Stücken, als auch in den Seneca-Tragödien nicht immer den Anforderungen einer streng korrekten Durchbildung.

Einigen der ersten französischen Tragödien gehen Prologe voraus, die wie bei Shakspere ganz von der Handlung abgelöst sind; so bei der *Cléopâtre* Jodelle's und bei den *drei Davidtragödien* Des Mazures'. Am Ende der drei letzteren finden wir auch je einen nicht zum Stücke selbst gehörigen Epilog.

Dass der I. Akt nur eine handlungslose, vorbereitende Stimmungsscene enthält, wie im *Agamemnon* und im *Thyestes*, kommt bei keiner der 6 näher untersuchten französischen Tragödien vor.

Die Katastrophe wird in den französischen, wie bei den Seneca-Tragödien meist berichtet, zuweilen aber wie dort im Interesse zu erzielender starker Wirkungen ganz oder doch teilweise vor den Augen der Zuschauer zur Darstellung gebracht.

Wie bei Seneca, so finden sich auch in den französischen Tragödien hinsichtlich der Komposition besonders häufig zwei Fehler. Es werden 1. unberechtigte Voraussetzungen gemacht bezüglich der Kenntnis der Verhältnisse der in den Stücken auftretenden Personen. Voraussetzung für vollkommenes Verständnis der Seneca-Tragödien ist umfassende Kenntnis der

antiken Mythologie, Voraussetzung für das Verständnis der Cléopâtre z. B. die Kenntnis der *Biographie des Antonius* von Plutarch. Der 2. Fehler besteht in vorzeitigen, allzu deutlichen Hinweisen auf den Ausgang des Stückes, durch welche das Interesse oder doch die Spannung des Zuschauers, bzw. Lesers beeinträchtigt werden muss. Dieser Fehler findet sich besonders häufig in den französischen Tragödien.

B. Die Charaktere.[1])

Die Handlung unserer 6 näher untersuchten französischen Tragödien beruht auf dem Gegensatze von

Cleopatra	und	Octavian
Dido	„	Äneas
Medea	„	Creon
„	„	Jason
Cäsar	„	M. Brutus
Rose	„	Mustapha
Aman	„	Mardochäus
„	„	Esther.

Erscheint es berechtigt, Creon und Esther ebenfalls als Gegenspieler zu betrachten? Bei Seneca ist Creon nur Mitspieler, das Vorgehen Creon's gegen Medea ist nur Nebenhandlung; der Befehl der Ausweisung ist bereits vor Beginn des Stückes ergangen, und Medea scheint die Härte desselben bei weitem nicht so sehr zu empfinden, wie bei La Péruse; deshalb richten sich ihr Hass und ihre Rache auch in erster Linie gegen Jason; Creon wird nur mit diesem getroffen. Bei La Péruse erfolgt die Ausweisung im I. Akte des Stückes selbst, die Amme erkundigt sich genau nach dem Urheber des Ausweisungsbefehles, stellt fest, dass dieser von Creon ausgegangen ist, der Erzieher bezeichnet dem Chore gegenüber den Ausweisungsbefehl als das zweite Hauptmotiv für Medea's Raserei; diese selbst bezeichnet wiederholt Creon und Jason als ihre Feinde, an denen sie sich rächen will. Auch wird der Untergang Creon's und seines Hauses viel ausführlicher berichtet, als bei Seneca. Esther, in der man vielleicht nur

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 18ff.

eine Mitspielerin zu erblicken geneigt sein könnte, wird zur Gegenspielerin dadurch, dass sie die Sache des Mardochäus und ihrer übrigen Stammesgenossen vollständig zu der ihrigen macht.

Wir haben also immer nur 1 Helden, in 4 Fällen nur 1 Gegenspieler, in 2 Fällen (M. u. Am.) deren je 2.

In *Cléopâtre, Didon, Médée, César, Soltane* und *Aman* ist der, bzw. sind die Gegenspieler der angreifende Teil, in den beiden letzten Stücken freilich mehr passiv, insofern der Streit von Seite des Mustapha und des Mardochäus weniger bewusst und persönlich geführt wird.

Von den Helden sind 2 5aktig (Medea, Aman), 1 ist 4-aktig (Dido), 2 sind 3-aktig (Cleopatra, Rose), 1 ist 2-aktig (Cäsar). Von den Gegenspielern sind 2 3-aktig (Äneas, Mardochäus), 5 2-aktig (Octavian, Jason, M. Brutus, Mustapha, Esther), 1 ist 1-aktig (Creon).

Bezüglich der Helden und Gegenspieler liegen also die Verhältnisse in den französischen Stücken ähnlich, wie bei den Seneca-Tragödien.

In den 6 französischen Stücken figurieren als Vertraute

der Cleopatra:	Eras und Charmium
des Octavian:	Agrippa und Proculejus
der Dido:	Anna
der Anna:	Barce
des Äneas:	Achates
der Medea:	die Amme
des Cäsar:	Antonius
der Calpurnia:	die Amme
der Rose:	Sirene
des Mustapha:	der Sophe
des Aman:	der Eunuch und Zarasse.

Es haben also nicht nur Helden, sondern auch Gegenspieler (Octavian, Äneas, Mustapha), eine Vertraute (Anna) und eine Mitspielerin (Calpurnia) Vertraute bei sich. In den Seneca-Tragödien kommt es nur je einmal vor, dass ein Gegenspieler (Nero), bzw. ein Mitspieler (Poppäa) einen Vertrauten hat. Dass einer Person 2 Vertraute beigegeben sind, kommt in den Seneca-Tragödien zweimal (Clytämnestra mit

Nutrix und Ägysthus, Hercules mit Alcmena und Hyllus), in unseren 6 französischen Tragödien dreimal, also thatsächlich und verhältnismässig öfter, als in jenen vor. Frauen sind nur solche als Vertraute beigegeben in 3 Fällen eine Amme, und zwar einmal benannt (Barce), in 2 Fällen Damen vom Hofstaate der Cleopatra, bzw. der Sultanin, einmal die Schwester der Heldin (Anna), Untergebene mit einer einzigen Ausnahme. Die Amme ist nicht so oft vertreten, wie in den Seneca-Tragödien; doch spielen die anderen weiblichen Vertrauten mit Ausnahme von Anna und Zarasse ungefähr dieselbe Rolle. Zarasse ist dem Aman beigegeben, im übrigen haben die Männer nur männliche Vertraute.

Die Aufgaben der Vertrauten sind in den französischen Tragödien dieselben, wie in den Seneca-Tragödien. Sie geben, wie Fischer erwähnt, den Personen, welchen sie beigegeben sind, Gelegenheit, sich über ihre Gefühle, Anschauungen und Absichten auszusprechen und finden deshalb besonders häufig in lyrischen Scenen Verwendung; sie sind ferner Berater und Helfer. Aber damit ist ihre Thätigkeit noch nicht erschöpft: häufig sind sie Träger von Berichten und Schilderungen und haben auch Berichte entgegenzunehmen.

Die Vertrauten der französischen Tragödien sind dreimal 1-aktig, neunmal 2-aktig, zweimal 3-aktig, spielen also wenigstens scheinbar eine etwas wichtigere Rolle, als die Vertrauten der Seneca-Tragödien, welche sechsmal 1-aktig, viermal 2-aktig, dreimal 3-aktig, einmal 4-aktig sind.

Bezüglich des in der Soltane vorkommenden Vertrauten *(le Sophe)* haben wir noch folgendes zu bemerken. Nach Ebert ist dieser Vertraute *„der persische Herrscher, mit welchem in dem Stück wie in der Geschichte Mustapha des Komplotts angeklagt wird“*.[1]) Diese Ansicht kann aus verschiedenen Gründen nicht als richtig erachtet werden. Nach Venema[2]) ist der *Sophe* ein mit Mustapha befreundeter Mollha[3]), von dem nach Venema's Ausführungen auch in der Geschichte die Rede zu sein scheint.

---

[1]) *Entwicklungsgeschichte* S. 136, Anm.

[2]) Bounin, *La Soltane* S. 3f. u. 4f.

[3]) *Mollha* ist ein Titel, welcher bei den Türken und Persern den Kadis gewisser für den Islam bedeutender Städte gegeben wird.

Diese Anschauung Venema's dürfte jedenfalls viel mehr für sich haben, als die Ebert's; denn der Ausdruck *sofi* oder *sophi* wurde früher nicht nur als Titel der persischen Herrscher gebraucht, sondern bezeichnete auch einen Anhänger einer mohamedanischen pantheistischen Sekte. Die Form *Sophe* aber ist vielleicht unter dem Einflusse des Wortes *philosophe* entstanden.

Mitspieler sind in

Cléopâtre	Seleucus	(1-aktig)
Didon	Ascanius	(1- „)
	Palinurus	(1- „)
César	Cassius	(2- „)
	D. Brutus	(3- „)
	Calpurnia	(2- „)
Soltane	Rustan	(2- „)
	der Sultan	(2- „)
Aman	Assuerus	(2- „)
	Harbona	(2- „)

Die Thätigkeit der Mitspieler ist also in den französischen Stücke eine etwas grössere, als in den Seneca-Tragödien.

An Nebenfiguren finden sich in den französischen Tragödien 4 Boten (1 in der *Médée*, 1 im *César*, 1 namens Arathäus im *Aman*, 1 Herold in der *Soltane*); 2 derselben sind 2-aktig. Stimmungsfiguren sind der Antoniusschatten in der *Cléopâtre*, der Erzieher in der *Médée*, Simeon im *Aman*, letzterer 2-aktig. Die im letzten Akte der *Soltane* auftretenden Eunuchen sind als eine Gruppe technischer Hilfsfiguren zu betrachten. Nebenfiguren sind also, wie in den Seneca-Tragödien so auch hier ziemlich spärlich vertreten.

Es erübrigt nun noch, einiges über die Zusammensetzung des Chores mitzuteilen, worüber wir bei Fischer nur wenig erfahren.

In den Personenverzeichnissen der Ausgabe Leo's wird der Chor, abgesehen von zwei Fällen, in welchen mit *Chorvs duplex* auf die Verwendung eines Doppelchores hingewiesen wird, nur als *Chorvs* bezeichnet. In der Ausgabe von 1505 sind Personenverzeichnisse nicht enthalten. In den Verzeichnissen der Ausgabe von Delrio findet sich in der Mehrzahl

der Fälle nur die Bezeichnung *Chorus*; in den Verzeichnissen zum *Hercules Oetaeus* und den *Troades (Troas)* wird ein *Chorus mulierum* erwähnt; in dem Verzeichnisse zum *Hercules furens* wird der Chor gar nicht genannt. In den von Leo in seinen Noten verzeichneten Scenenüberschriften figuriert der Chor ebenfalls meistens nur als *Chorvs*; nur in 5 Fällen finden wir nähere Bezeichnungen des Chores (*Chorvs Troadvm* für Tr. I. 2, *Chorvs Gressae* für Phae. I, 3, *Chorvs Thebanorvm* für Oed. I, 2, *Chorus Iliadum* für Ag. III, 2, *chorus Romanorum* für Oct. I, 4), die jedoch mit Ausnahme der letzteren aus dem *Etruscus* und dem *Thuaneus* und nicht aus Handschriften der interpolierten Familie stammen. In den Scenenüberschriften der Ausgabe von 1505 finden sich folgende nähere Bezeichnungen des Chores: *Chor. mulier.* (für Tr. I, 2), *Chorus Troianorum* (für Tr. III, 2) *Corhus græcorum* (für Ag. IV, 2), *Corhus mulierum œchalicarum* (für H. Oet. I, 2), *Chorus mulierum* (für H. Oet. II, 2), *Corhus romanorum* (für Oct. I, 4); in der Ausgabe von 1575 die folgenden: *Chorvs Mvlierum* (für Tr. I, 2), *Chorvs Graecorvm* (für Ag. IV, 2), *Chorvs Romanorvm* (für Oct. II, 5).

Was die Bezeichnung des Chores in den 6 näher untersuchten französischen Tragödien anlangt, so wird er in dem Personenverzeichnisse der *Cléopâtre* und bei seinem ersten Auftreten in diesem Stücke *chœur des femmes Alexandrines* genannt. In dem Personenverzeichnisse der *Didon* werden 2 Chöre erwähnt: *Le Chœur des Troyens* und *Le Chœur des Pheniciennes;* der am Ende des I. Akts auftretende Chor ist, wie ausdrücklich bemerkt wird, der erstgenannte; der am Anfang des II. Akts verwendete, der zweite; in der Folge wird aber nicht mehr angegeben, welcher der beiden Chöre zur Verwendung kommt. Für den Chor der *Médée* wird nur die Bezeichnung *Le Chœvr* gebraucht. In dem Verzeichnisse der *Entreparleurs* des César lesen wir *La troupe des soldats de César;* dieselbe Bezeichnung wird auch einmal im Stücke selbst gebraucht. Zu dem Ausdrucke *La trovpe*, in dem Personenverzeichnisse des *Aman* wird bemerkt: «*La Trovpe doibt estre des Damoiselles et filles seruantes de la Royne Esther*». Die Überschrift des Zwischenaktsgesanges I lautet: «*Le Chant de la Trovpe des Filles*

d'Esther». In der Soltane wird nur die Bezeichnung *Le chœur* gebraucht.

Die Personenverzeichnisse und Scenenüberschriften der Seneca-Tragödien geben nur in einigen Fällen Aufschlüsse über die Zusammensetzung des Chores. Äusserungen des Chores selbst, sowie Äusserungen anderer Personen müssen deshalb, wenn möglich, in zweifelhaften Fällen zur Feststellung der Zusammensetzung des Chores herangezogen werden.

Für die Beurteilung der Zusammensetzung des Chores des *Hercules furens* finden sich keinerlei zuverlässige Anhaltspunkte. Er dürfte sich, da das Stück zu Theben spielt, aus Angehörigen des thebanischen Volkes rekrutieren; ob aus Frauen oder aus Männern, ist nicht zu entscheiden. Der Chor der *Troades* setzt sich, wie aus Bezeichnungen desselben in Personenverzeichnissen und Scenenüberschriften, sowie aus verschiedenen Stellen des Textes hervorgeht, aus trojanischen Frauen zusammen. Die *Medea* spielt in Corinth. Es ist, da anderweitige Anhaltspunkte über die Zusammensetzung des Chores fehlen, deshalb wohl anzunehmen, dass sich der Chor aus Angehörigen des corinthischen Volkes rekrutiert. Die *Phaedra* spielt in Athen; gleichwohl setzt sich der Chor nicht aus Angehörigen des athenischen Volkes zusammen, sondern, wie aus der Überschrift des I. Zwischenaktsgesanges im Etruscus und auch aus Stellen des Textes hervorgeht, aus Creterinnen, Frauen aus dem Heimatlande der Phädra. Am Ende des II. Aktes ruft zwar die Amme „*Adeste, Athenae! fida famulorum manus fer opem!*“ Man könnte deshalb glauben, der Chor setze sich in diesem Akte aus athenischem Volke zusammen. Da indes eines Doppelchores in diesem Stücke keine Erwähnung geschieht, müssen wir annehmen, dass die *Athenae* ebenso wie die *fida famulorum manus* lediglich Statisten sind. Der Chor des *Ödipus* wird in der Scenenüberschrift des II. Aktes sowohl im Etruscus als auch im Thuaneus als *Chorvs Thebanorum* bezeichnet, setzt sich also aus Bürgern Thebens zusammen. Für den *Agamemnon* verzeichnet Leo in dem Personenverzeichnisse zu diesem Stücke einen *Chorvs duplex*. Als Überschrift des Zwischenakts III finden wir im Etruscus *Chorus Iliadum*, als Überschrift des Zwischen-

aktsgesanges IV in den Ausgaben von 1505 und 1575 dagegen *Corhus græcorum*, bzw. *Chorvs Græcorvm* verzeichnet. Dass der Chor am Ende des III. Aktes aus gefangenen Trojanerinnen gebildet ist, geht auch aus mehreren seiner Äusserungen hervor. Der Chor im I. und II. Akte ist jedenfalls derselbe, wie im IV. Akte. Für die Zusammensetzung des Chores des *Thyestes* sind Anhaltspunkte nicht vorhanden. Auch für den *Hercules Oetaeus* verzeichnet Leo einen *Choros duplex.* In dem Personenverzeichnisse der Ausgabe von Delrio finden wir einen *Chorus mulierum.* Als Überschrift des Zwischenaktsvortrags I lesen wir in der Ausgabe von 1505 *Corhus mulierum œchalicarum,* als solche des Zwischenaktsvortrags II lediglich *Chorus mulierum.* Der Chor des II. Aktes und wohl ebenso die Chöre der folgenden Akte bestehen, wie aus einer Stelle am Ende des dialogisierten Teiles des II. Aktes hervorgeht, aus Frauen von Calydon in Ätolien, den Jugendgefährtinnen der Dejanira. Bezüglich der *Octavia* ist bei Leo von einem Doppelchore keine Rede. Auch aus den Überschriften einiger Zwischenaktsgesänge in den verschiedenen Handschriften und Ausgaben geht lediglich hervor, dass der Chor sich aus Römern rekrutiert. Es ist das auch in allen Fällen richtig, nur gehören diese Römer nicht immer derselben Partei an; denn wie aus dem Inhalte ersichtlich, nimmt der Chor in den Akten I, III und V für Octavia, in Akt IV dagegen für Poppäa Stellung, so dass wir es also auch bei diesem Stücke mit einem Doppelchore zu thun haben dürften.[1]) Seneca verwendet also je einen Männerchor in *Oedipus, Agamemnon* (I, II, IV), *Octavia* (I, III, V), *Octavia* IV; je einen Frauenchor in *Troades*, *Phaedra*, *Agamemnon* (III), *Hercules Oetaeus* (I), *Hercules Oetaeus* (II—V); Chöre, bei denen nicht zu entscheiden ist, ob sie sich aus Männern oder Frauen rekrutieren, in *Hercules furens, Medea, Thyestes.* Die Frauenchöre finden also eine etwas häufigere Verwendung, als die Männerchöre.

---

[1]) Auf den Wechsel des Chores in der Octavia haben auch schon Ribbeck (*Geschichte* III, 85), Cloetta (*Beiträge* II, 144) und Creizenach (*Geschichte* S. 520) aufmerksam gemacht.

Über die Zusammensetzung der Chöre der *Cléopâtre*, des *César* und des *Aman* besteht kein Zweifel. Von den beiden Chören der *Didon* wird der eine, bestehend aus Trojanern aus dem Gefolge des Äneas im I. und III. Akt, der andere, gebildet aus Phönizierinnen aus dem Gefolge der Dido, in den Akten II, IV und V verwendet. Der Chor der *Médée* wird von dem Erzieher mit *Dames* angeredet. Hieraus ist zu entnehmen, dass er sich aus Frauen und zwar, nachdem wir als Schauplatz der Handlung Corinth zu betrachten haben, aus corinthischen Frauen zusammensetzt. Zu beachten ist, dass derselbe, während er bei Seneca durchweg eine Medea feindliche Haltung beobachtet, bei La Péruse sowohl im I. Akte als auch in der Scene 1 des II. Aktes für Medea Partei nimmt und ihr trauriges Schicksal beklagt. Erst im Schlussgesange des II. Aktes verwandelt sich die Teilnahme für Medea in Misstrauen gegen sie. Für die *Soltane* sind infolge des Wechsels des Schauplatzes wenigstens zwei verschiedene Chöre anzunehmen. Die Verse 1837 ff. lassen auf die Verwendung eines Frauenchores schliessen. 5 Frauenchören stehen 2 Männerchöre gegenüber; ein 6. Frauenchor ist mit grosser Wahrscheinlichkeit für die *Soltane* anzunehmen; die Zusammensetzung des zweiten Chores dieses Stückes ist nicht bekannt. Frauenchöre finden also in unseren 6 französischen Tragödien eine noch häufigere Verwendung als in den Seneca-Tragödien.

Besonders zu beachten sind die Fälle, in welchen ein Wechsel des Chores eintritt, im *Agamemnon*, im *Hercules Oetaeus* und in der *Octavia*. In den beiden ersten Stücken bringt der heimkehrende Sieger, Agamemnon, bzw. Hercules, aus der von ihm eroberten Stadt, Troja, bzw. Öchalia, eine Schar gefangener Frauen mit. Der Chor der Trojanerinnen mit Priamus' Tochter Cassandra an der Spitze tritt im III. Akte an die Stelle des Chores der Griechen, welcher die Lieder am Ende des I., II. und IV. Aktes singt. Der Chor der Frauen von Öchalia mit Jola, der Tochter des Königs Eurytus, erscheint am Ende des I. Aktes und wird in den folgenden Akten von dem Chore der Frauen der Dejanira abgelöst.

Bezüglich des Chores der *Octavia* bemerkt Ribbeck,[1]) dass er im I. und im III. Akte für die Titelheldin Partei nimmt, im weiteren Verlaufe des Stückes aber seine Gesinnung ändert, oder dass ein anderer Chor an seine Stelle tritt; bezüglich der Haltung des Chores im V. Akte spricht er von der Beobachtung einer Octavia wohlwollenden Neutralität. Davon, dass der Chor im IV. Akte lediglich seine Gesinnung ändert, kann indessen keine Rede sein; dass wir es mit zwei verschiedenen Chören zu thun haben, ist nicht nur aus der scharf hervortretenden Stellungnahme für Octavia, bzw. für Poppäa ersichtlich, sondern geht vor allem daraus hervor, dass der Chor des IV. Aktes erst durch den Boten Kunde von dem Volksaufstande erhält und sich nach dem Zwecke desselben erkundigt, während doch jener des III. Aktes den Aufstand zu inscenieren selbst beschlossen hatte.

Wie verhält es sich mit dem Wechsel des Chores in den französischen Tragödien? — Ein solcher tritt ein in der *Didon* und in der *Soltane*, für welch letztere wenigstens zwei verschiedene Chöre anzunehmen sind. Zwei Chöre sind ferner erforderlich für die beiden *Agamemnon* und für den *David combattant*, drei für den *Josias*. Morf's Bemerkung, dass eine Teilung des Chores in zwei Lager von der Renaissancetragik zur Regel erhoben wurde[2]), entspricht den thatsächlichen Verhältnissen nicht.

Kapitel IV.

Poetische Elemente.

Fischer[3]) führt sehr richtig aus, dass in den Seneca-Tragödien nicht so sehr die stoffliche Handlung selbst, als

---

[1]) *Geschichte* III, 77 und 84 ff.

[2]) *Geschichte* S. 203.

[3]) *Zur Kunstentwicklung* S. 3 f.

vielmehr das Verhalten der Personen zu eben geschehenen oder bald bevorstehenden Ereignissen geschildert wird, dass also die Personen entweder Pläne schmieden, um erwünschte Ereignisse herbeizuführen und gefürchtete abzuwenden, oder dass sie ihrer Stimmung über vollzogene Ereignisse Ausdruck geben; dass die Personen die Bühne meist schon in den Stimmungen und mit den Entschlüssen betreten, welche die Scene ausfüllen, dass dagegen verhältnismässig nur selten innerhalb der Scene infolge sich abspielender Vorgänge, eine neue Stimmung erzeugt oder ein Entschluss veranlasst wird. Als Folge dieser Art der Darstellung wird ein sehr starkes Hervortreten des epischen und des lyrischen Elements gegenüber dem dramatischen bezeichnet.

Diese Äusserungen Fischer's über die Art der Darstellung in den Seneca-Tragödien treffen in der Hauptsache auch bei den von uns näher untersuchten französischen Tragödien zu. Die Folge hievon ist hier wie bei jenen eine Gleichförmigkeit der Scenen, die wie dort in epische, lyrische und dramatische unterschieden werden können.

Da Fischer nur teilweise angibt, welche Scenen er als epische, lyrische und dramatische betrachtet, ist es verhältnismässig schwierig, die Richtigkeit seiner Ausführungen zu prüfen. Wir sind jedoch, soweit wir die Unterscheidung dieser drei Gruppen von Scenen selbständig vorgenommen haben, zu Resultaten gekommen, die mit denen Fischer's nahezu übereinstimmen.

A. Epische Scenen.[1])

Die Seneca-Tragödien enthalten nach Fischer[2]) 19, nach unserer Rechnung 22 epische Scenen. Von den französischen Tragödien zählt die *Cléopâtre* 1, die *Didon* 2, die *Médée* 2, *César* 1, die *Soltane* 1 und *Aman* 3 epische Scenen. Diese 6

[1]) Die Untersuchungen dieses sowie die der beiden folgenden Abschnitte über die lyrischen und über die dramatischen Scenen beziehen sich ausser auf die *Seneca-Tragödien* zunächst nur auf die *Cléopâtre*, die *Didon*, die *Médée*, den *César*, die *Soltane* und den *Aman*. Für die beiden französischen *Agamemnon* gilt dasselbe wie für das gleichnamige Stück Seneca's.

[2]) *Zur Kunstentwicklung* S. 4 ff.

Tragödien zusammen haben also 10 epische Scenen, verhältnismässig also etwas weniger, als die Seneca-Tragödien. Der *Aman* ist von den französischen Tragödien episch am stärksten belastet.

Von den epischen Scenen der Seneca-Tragödien dienen 17 vorzugsweise zur Verständlichung der Handlung; und zwar berichten 8 über die Katastrophe, 9 über während des Stückes oder auch vor Beginn desselben eingetretene Ereignisse. 5 andere Scenen dagegen beschäftigen sich mit Stimmungen, bzw. mit dem Vorleben von Personen, dienen also vorzugsweise zur Charakterisierung.

Von den 10 epischen Scenen unserer französischen Tragödien berichten 5 über die Katastrophe, 3 über Ereignisse, welche während, bzw. vor Beginn des Stückes eingetreten sind, 2 über Stimmungen, bzw. das Vorleben von Personen. Es dienen also 8 vorzugsweise zur Verständlichung der Handlung, 2 zur Charakterisierung von Personen.

Was die Träger der Berichte betrifft, so haben wir zu Fischer's Ausführungen zu bemerken, dass im V. Akte des *Hercules Oetaeus* nach der Handschrift der interpolierten Familie nicht ein Nuntius, sondern Philoctetes den Bericht erstattet. Unrichtig ist, dass als Träger des Berichts im Akt IV der *Octavia* nicht Poppäa, sondern die Nutrix verzeichnet wird.

Folgende Tabelle mag über die Verwendung der Figuren als Träger und Empfänger der Berichte in den Seneca-Tragödien orientieren:

Es figuriert:

als Träger	8 mal	ein Bote (6 mal ohne Namen, 2 mal mit Namen)
	7 mal	ein Vertrauter (4 mal die Amme, 3 mal ein anderer Vertrauter)
	7 mal	eine andere Spielfigur
als Empfänger	10 mal	der Chor (7 mal ausdrücklich erwähnt, 3 mal nicht besonders erwähnt)
	12 mal	eine Spielfigur

Für unsere 6 französischen Tragödien gestaltet sich diese Tabelle wie folgt. Es figuriert:

als Träger	2 mal	ein Bote (ohne Namen)
	2 mal	ein Vertrauter (1 mal eine Amme mit Namen, 1 mal ein anderer Vertrauter)
	4 mal	eine andere Spielfigur
	2 mal	der Chor
als Empfänger	5 mal	der Chor
	5 mal	eine Spielfigur

Als Träger des Berichts tritt also in den Seneca-Tragödien am häufigsten ein Bote auf, nächst diesem ein Vertrauter; der Chor kommt als Träger eines Berichtes nicht vor. In den französischen Tragödien wird der Bote und der Vertraute verhältnismässig etwas seltener, als Träger verwendet; dafür tritt als solcher in zwei Fällen der Chor ein. Als Empfänger figuriert sowohl in den Seneca-Tragödien als auch in den französischen Tragödien in ungefähr der Hälfte der Fälle der Chor.

Von den 8 Scenen der Seneca-Tragödien, welche über die Katastrophe berichten, finden sich

3 im IV. und 5 im V. Akte;

von den 9 anderen Scenen, die vorzugsweise zur Verständlichung der Handlung dienen,

2 im II., 5 im III., 2 im IV. Akte;

von den 5 Scenen, welche vorzugsweise zur Charakterisierung dienen,

2 im II., 2 im III., 1 im IV. Akte.

In unseren französischen Tragödien finden sich von den Scenen der ersten Gruppe

1 im IV. und 4 im V. Akte,

von denen der zweiten Gruppe

1 im I., 1 im II., 1 im V. Akte,

von denen der dritten Gruppe

1 im III. und 1 im IV. Akte.

In den Seneca-Tragödien sind die Scenen der zweiten und dritten Gruppe auf die Akte II, III, und IV beschränkt; in dreien unserer französischen Tragödien findet sich je eine solche Scene im I., bzw. noch im V. Akte.

Die Berichte unserer französischen Stücke weisen ähnlichen Inhalt auf wie die der Seneca-Tragödien. Sie han-

deln vom Selbstmorde der Kleopatra und ihrer Frauen, vom Selbstmorde der Dido, von der Tötung der Glauke und Kreos durch der Medea Giftgeschenke, von der Ermordung Cäsars, von der Hinrichtung des Aman, von der Stimmung der Didò, von dem Traum des Mustapha, von der Ehrung des Mardochäus, von der Verstossung der Vasthi und der Erhebung der Esther. Auch die Gründe für diese Art der beschreibenden Darstellung dürften so ziemlich dieselben sein, wie bei den epischen Scenen der Seneca-Tragödien.

Was die Ausführung der Berichte der Seneca-Tragödien anlangt, so hat sie nur wenig mit jener der Berichte der griechischen Tragödien gemein.[1]) Von den Berichten der Seneca-Tragödien tragen 3 ausschliesslich monologisierenden Charakter, das heisst, es findet weder zu Anfang des Berichts, noch während desselben, noch auch am Ende desselben ein Wechselgespräch zwischen dem Träger und dem Empfänger statt. Zehn andere Berichte tragen vorzugsweise monologisierenden Charakter; es findet am Anfang oder am Ende des Berichts, oder auch in beiden Fällen ein Wechselgespräch zwischen dem Träger und dem Empfänger statt, der eigentliche Bericht aber wird nicht durch Äusserungen des Empfängers unterbrochen. Vier weitere Berichte werden zwar einige Male durch Zwischenäusserungen des Empfängers unterbrochen; aber diese Äusserungen sind so selten und so kurz, die einzelnen Teile der Berichte dagegen noch so umfangreich, dass der Charakter des Dialogs immer noch nur wenig hervortritt. Nur 5 der epischen Scenen der Seneca-Tragödien können als regelrechte Dialogscenen bezeichnet werden.

Die Mehrzahl der epischen Scenen der französischen Tragödien ist nach dem Muster derjenigen der zweiten, der zahlreichsten Gruppe, der Seneca-Tragödien konstruiert, d. h. ein Wechselgespräch beginnt und beschliesst den Bericht, der im übrigen vorzugsweise monologisierenden Charakter trägt. Unterbrechungen des Berichtes durch Äusserungen des Empfängers finden sich nur in einem einzigen Falle.

---

[1]) Cf. Freytag, *Die Technik* S. 125f.

An dieser Stelle möchten wir auf eine allerdings schon mehr die rhetorische Seite der Ausführung betreffende Eigentümlichkeit hinweisen, die ebenfalls Seneca und unseren französischen Autoren gemein ist. Es ist dies die Verwendung von Äusserungen dritter Personen in direkter Rede. Wir finden solche in 12 der epischen Scenen Seneca's und in 6 solcher unserer französischen Autoren.

Nach Fischer ist in den Seneca-Tragödien nur 2 mal ein Bericht als Triebfeder der Handlung in eine andere Scene eingesetzt, also dramatisch verwendet, nämlich im III. Akte des *Oedipus* Creon's Bericht über die Beschwörung des Lajusschattens und im III. Akte des *Hercules Oetaeus* des Hyllus' Bericht über Hercules' Todesringen. Wir glauben diesen Fällen noch zwei weitere hinzufügen zu sollen. Andromacha erzählt im III. Akte der *Troades* von der Erscheinung des Hectorschattens und fasst im weiteren Verlaufe der Scene den Entschluss, den Astyanax im Grabmale Hectors zu verbergen. Des Hyllus Erzählung von dem Tode der Dejanira in Akt IV. des *Hercules Oetaeus* lässt Hercules zur Erkenntnis gelangen, dass nun das Orakel in Erfüllung geht, welches ihm einst den Tod durch einen unter seinen Streichen gefallenen Feind geweissagt hat, und veranlasst ihn, mit dem Leben abzuschliessen.

Auch in unseren französischen Tragödien finden die Berichte meist keine dramatische Verwendung. Von einer solchen kann vielleicht bezüglich des Berichtes des Aman über die Ehrung des Mardochäus in Akt I des *Aman* die Rede sein. Aman gerät nämlich infolge der Erzählung der ihm durch die Ehrung des Mardochäus zugefügten Kränkung so sehr ausser sich, dass er den Entschluss fasst, unter allen Umständen an Mardochäus Rache zu nehmen. Eine dramatische Verwendung dürfte ferner die Erzählung des Mustapha von seinem Traume in Akt V der *Soltane* gefunden haben. Diese Erzählung veranlasst den Sophe, der Absicht Mustapha's, sich zum Sultan zu begeben, entgegenzutreten.

Auf die epischen Scenen der Seneca-Tragödien entfällt nach Fischer ein starkes Fünftel des Zeilengehalts der Dramen, exkl. des Chores. Wir haben bei Berücksichtigung der Chöre

ein gutes Sechstel der Verszeilen der Dramen für die epischen Scenen berechnet.

Auf die epischen Scenen unserer sechs französischen Tragödien entfällt nicht ganz ein Zehntel des Zeilengehalts derselben. Unsere 6 französischen Tragödien sind also nicht nur hinsichtlich der Anzahl, sondern auch hinsichtlich des Umfangs etwas weniger episch gestaltet als die Seneca-Tragödien Der *Aman* ist auch hinsichtlich des Zeilengehalts die am stärksten episch belastete der 6 Tragödien.

B. Lyrische Scenen.[1])

Lyrische Scenen zählt Fischer in den Seneca-Tragödien 35. Wir haben für die *Cléopâtre* 4, für die *Didon* 9, für die *Médée* 6, für den *César* 5, für die *Soltane* 3 und für den *Aman* deren 8, für die 6 Stücke zusammen also ebenfalls 35 gezählt. Das lyrische Element tritt demnach in unseren französischen Stücken noch viel stärker hervor als in den Seneca-Tragödien. Am stärksten lyrisch belastet sind die *Didon* und der *Aman.*

Was die Verteilung der lyrischen Scenen auf die Akte betrifft, so hat Fischer gezeigt, dass in den Seneca-Tragödien auf den I. und den V. Akt mehr als doppelt so viel lyrische Scenen treffen, als auf die drei anderen Akte.

In unseren 6 französischen Tragödien ist die Verteilung der lyrischen Scenen auf die Akte eine etwas andere. Der I. Akt ist mit 12 der am reichsten ausgestattete, der V. aber weist mit nur 4 die geringste Zahl derselben auf; die übrigen lyrischen Scenen sind so verteilt, dass auf den II. und IV. Akt je 7, auf den III. 5 treffen.

Was die Form der lyrischen Scenen der Seneca-Tragödien betrifft, so sind nach Fischer 21 Monologscenen, 12 Zweigespräche, 2 Dreigespräche.

In unseren 6 französischen Tragödien zählen wir unter den 35 lyrischen Scenen 19 Monologscenen, 12 Zweigespräche, 3 Dreigespräche und 1 Scene, an welcher ausser 3 sprechenden Spielfiguren auch noch der Chor beteiligt ist. Die Mo-

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 7f.

nologscenen sind weitaus am häufigsten in der Didon (5) und im Aman (7).

Auf die lyrischen Scenen der Seneca-Tragödien entfallen nach Fischer's Angaben, bei denen die auf die Chöre treffenden Partien wieder nicht in Betracht gekommen sein dürften, fast ein Drittel des Zeilengehalts der Dramen.

Die lyrischen Scenen unserer 6 französischen Tragödien zählen etwas mehr, als ein Drittel des Gesamtzeilengehalts derselben. Diese 6 Tragödien sind also auch hinsichtlich des Umfangs der Scenen lyrisch stärker belastet als die Seneca-Tragödien, am stärksten unter ihnen auch in dieser Beziehung *Didon* und *Aman*.

C. Dramatische Scenen.[1])

Solcher zählt Fischer in den *Seneca-Tragödien* 46.

Die *Cléopâtre* enthält 1 dramatische Scene, *Didon* 7, *Médée César* 5, *Soltane* 7, *Aman* 9; alle 6 Stücke zusammen zählen also 36. Sehr wenig dramatisch erscheint nach dieser Zusammenstellung die *Cléopâtre*. Das hat seinen Grund darin, dass infolge der geringen Scenenzahl die verschiedenen Elemente weniger scharf von einander geschieden werden, als in den anderen Stücken, und dass in der Mehrzahl der Scenen, welche auch dramatische Momente enthalten, doch das lyrische Element das dramatische überwiegt, und die Scenen deshalb zu den lyrischen gerechnet wurden. Andere dieser 6 Stücke, wie die *Didon*, die *Médée*, die *Soltane* und insbesondere der *Aman* könnten dagegen nach der Anzahl ihrer dramatischen Scenen vielleicht als hervorragend dramatisch betrachtet werden. Auch das wäre nicht angebracht; denn auch die dramatischen Scenen dieser Stücke enthalten viel Undramatisches und sind, wie wir schon früher erwähnt haben, meist sehr arm an äusserer dramatischer Handlung.

Nach Fischer treffen in den Seneca-Tragödien auf die fünf Akte 2, 15, 10, 7, bzw. 12 dramatische Scenen.

In unseren 6 französischen Tragödien entfallen auf die fünf Akte 2, 9, 10, 6, bzw. 9 dramatische Scenen. Auf den

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 8.

II. Akt treffen in den Seneca-Tragödien deren etwas mehr, als auf denselben Akt in unseren französischen Tragödien. Im übrigen aber stehen die Scenenzahlen für die einzelnen Akte der letzteren zu einander so ziemlich in demselben Verhältnisse wie die Scenenzahlen der Akte der Seneca-Tragödien. Der I. Akt ist auch in 4 der französischen Tragödien völlig undramatisch.

Unter den 46 dramatischen Scenen der Seneca-Tragödien zählt Fischer 8 Monologscenen, 28 Zweigespräche, 10 Dreigespräche.

Von den 36 dramatischen Scenen unserer 6 französischen Tragödien sind 5, bzw. 6 Monologscenen, wenn wir die Scene des *Aman*, in welcher Mardochäus dem Arathäus, der an dem Dialoge der Scene keinen Anteil nimmt, seine Aufträge an Esther erteilt, mit hieher rechnen, 21 Zweigespräche, 7 Dreigespräche, 1 Viergespräch und 1 Scene, an welcher ausser 3 sprechenden Spielfiguren auch der Chor beteiligt ist. Wenn wir von den beiden letztgenannten Scenen absehen, so liegen die Verhältnisse ganz ähnlich wie bei den Seneca-Tragödien.

Für die dramatischen Scenen der Seneca-Tragödien bleibt nach Fischer nur mehr eine schwache Hälfte (wohl auch des Versgehalts der Stücke ohne Einrechnung der Chorgesänge) übrig.

Die dramatischen Scenen unserer 6 französischen Tragödien umfassen etwas weniger als ein Drittel des Zeilengehalts der Tragödien, inkl. der Chorgesänge. Der Zeilengehalt der dramatischen Scenen unserer französischen Tragödien ist also ein verhältnismässig etwas geringerer, als der der dramatischen Scenen der Seneca-Tragödien.

D. Der Chor.[1]

Der Chor findet in allen Seneca-Tragödien mit einziger Ausnahme der *Phoenissae* Verwendung. Das Fehlen des Chores in diesem Stücke hat wohl darin seinen Grund, dass dasselbe überhaupt keine vollständige Tragödie ist.

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 8ff.

Chöre finden wir auch in sämtlichen französischen Tragödien des Zeitabschnittes von 1552 bis 1561.

Der Umfang der nach der recensio interpolata in den Seneca-Tragödien dem Chore zugeteilten Partien und das Verhältnis der Verszahl derselben zur Gesamtzahl der Verse der Tragödien geht aus folgender Tabelle hervor:

Tragödie	Gesamt-verszahl	Zahl der Chorzeilen	Prozentsatz der Chorzeilen
Hercules furens	1344	297	22
Troades	1180 [1]	185 ½	16
Medea	1027	262	26
Phaedra	1280	251	20
Oedipus	1061	316 ½	30
Agamemnon	1032 [2]	330	32
Thyestes	1111 [3]	307	28
Hercules Oetaeus	1995 [4]	437	22
Octavia	984 [5]	227	23
	11013	2613	24

Der Prozentsatz der Chorzeilen zur Gesamtverszahl der Seneca-Tragödien schwankt also zwischen 16 und 32. Den niedrigsten Prozentsatz an Chorzeilen weisen die *Troades*, den höchsten der *Agamemnon* auf. Ausser den *Troades* hat keine der Tragödien unter 20 Prozent Chorzeilen. Der durchschnittliche Prozentsatz ist 24. Es entfällt also in den Seneca-Tragödien auf die dem Chore zugeteilten Zeilen nahezu der vierte Teil sämtlicher Verszeilen der Tragödien.

Über den Umfang der dem Chore zugeteilten Partien der 6 von uns näher untersuchten französischen Tragödien orientiert folgende Tabelle:

[1]) Die Verse 1 bis 1179 + Vers 170 G. (Leo, der die Verse wie Gronov zählt, bezeichnet mit 170 G. den von Gronov infolge eines Irrtums nicht berücksichtigten, auf Vers 170 folgenden Vers) = 1180 Verse.

[2]) Die Verse 1 bis 1012 + 392a bis 411a = 1032 Verse.

[3]) Die Verse 1 bis 1112 — Vers 389, der in A fehlt, = 1111 Verse.

[4]) Die Verse 1 bis 1996 — Vers 842, der in A fehlt, = 1995 Verse.

[5]) Die Verse 1 bis 983 + 1 Vers nach Vers 439, den Leo nicht gezählt hat = 984 Verse.

Tragödie	Gesamtverszahl	Zahl der Chorzeilen	Prozentsatz der Chorzeilen
Cléopâtre	1554	607	39
Didon	2346	391½	17
Médée	1206	343½	28
César	1103	300½	27
Soltane	1837 [1])	373	20
Aman	2093	607½	29
	10139	2623	27

Der Prozentsatz der Chorzeilen schwankt zwischen 17 und 39. Den niedrigsten Prozentsatz weist die *Didon*, den höchsten die *Cléopâtre* auf. Ausser der *Didon* hat keine der 6 Tragödien unter 30 Prozent Chorzeilen. Der durchschnittliche Prozentsatz ist 27. Es entfallen also in den 6 Tragödien auf die dem Chore zugeteilten Äusserungen verhältnismässig noch mehr Verszeilen als in den Seneca-Tragödien.

Die häufigste und regelmässigste Verwendung hat der Chor in den Seneca-Tragödien als Träger der Zwischenaktsvorträge gefunden. Diese Zwischenaktsvorträge des Chores finden wir mit einer einzigen Ausnahme am Ende der vier ersten Akte einer jeden der 9 für die Behandlung des Chores überhaupt in Betracht kommenden Seneca-Tragödien verwendet. Ein solcher fehlt nur am Ende des II. Aktes der *Octavia*.

Diese Zwischenaktsvorträge bestehen meist nur aus Äusserungen des Chores. In drei Fällen aber, nämlich am Ende des I. Aktes der *Troades*, des II. Akts des *Agamemnon* und des I. Akts des *Hercules Oetaeus*, sind Wechselgesänge zwischen je einer Spielfigur und dem Chore an Stelle der einfachen Chorgesänge getreten. Nach Abzug des einen Falles, in welchem ein Zwischenaktsvortrag vollständig fehlt, und der eben

[1]) Der letzte Vers ist in der Ausgabe von Stengel und Venema mit Nummer 1842 versehen; es fehlen aber nach Vers 506 zwei, nach Vers 621 ein und nach Vers 872 wieder zwei. im ganzen also fünf Verse sodass sich die Gesamtzahl auf 1837 reduziert.

erwähnten 3 Wechselgesänge bleiben, statt der bei ganz regelmässiger Verwendung benötigten 9×4=36 einfachen Zwischenaktsvorträge des Chores deren 32.

Im übrigen findet der Chor in den Seneca-Tragödien eine verhältnismässig nur seltene und unregelmässige Verwendung. Er erscheint 4 mal in der Schlussscene des V. Akts (*Phaedra, Oedipus, Hercules Oetaeus, Octavia),* Ausserdem finden wir ihn noch 10 mal innerhalb der Akte; so in Akt III der *Troades*, V der *Medea*, in 2 Scenen des V. Akts des *Oedipus*, in Akt IV des *Thyestes*, III und IV des *Hercules Oetaeus*, in 2 Scenen des IV. Akts und im V. Akte der *Octavia*. Im *Hercules furens* und im *Agamemnon* kommen Äusserungen des Chores ausser in den Zwischenaktsvorträgen überhaupt nicht vor; im ersteren wenigstens nicht nach der *recensio interpolata*, in letzterem auch nicht nach der Rezension des Etruscus. In der *Phaedra* findet sich eine weitere Äusserung des Chores nur noch in der Schlussscene des V. Aktes.[1])

Sehen wir nun, wie es sich mit der Verwendung des Chores in den französischen Tragödien verhält, zunächst in den 6 von uns näher untersuchten.

Wie in den Seneca-Tragödien findet der Chor Verwendung als Träger der Zwischenaktsvorträge. In einem einzigen Falle (Akt III der *Cléopâtre*) besteht dieser Zwischenaktsvortrag nicht lediglich aus Äusserungen des Chores; es finden sich vielmehr neben diesen auch solche einer Spielfigur. Unsere 6 Tragödien enthalten also im ganzen 6×4—1=23 einfache Zwischenaktsvorträge des Chores.

Häufiger als in den Seneca-Tragödien finden wir den Chor in der Schlussscene des V. Aktes vertreten (*Cléopâtre, Didon, César, Soltane, Aman*). Auch innerhalb der Akte erscheint er verhältnismässig häufiger als in den Seneca-Tragödien (in den Akten III und IV der *Cléopâtre*, in 2 Scenen des II. und in 2 Scenen des V. Aktes der *Didon*, in den Akten II und V der *Médée*, sowie in den Akten II und III des

---

[1]) Fischer's Ausführungen über die Verwendung des Chores stimmen mit den unsrigen vielfach nicht überein. Das hat in erster Linie darin seinen Grund, dass diesen die Rezension A, jenen die Rezension E zu Grunde liegt.

Aman). In keiner der 6 Tragödien ist also die Thätigkeit des Chores auf die Zwischenakte beschränkt. Im *César* und in der *Soltane* ist er, wenn auch nicht innerhalb der Akte, so doch in der Schlussscene des V. Aktes verwendet.

Sowohl von dem ersten, als wahrscheinlich auch von dem zweiten der beiden französischen *Agamemnon* gilt hinsichtlich der Verwendung des Chores dasselbe wie von dem lateinischen.

Im *Josias* fehlen die Zwischenaktsgesänge des Chores am Ende der vier ersten Akte. In der Schlussscene des IV. Aktes findet zwar einer der drei verschiedenen Chöre des Stückes neben einer Spielfigur Verwendung; von einem Zwischenakts- oder Wechselgesange nach der Art jener der Seneca-Tragödien kann jedoch schon des Inhalts wegen keine Rede sein. In der Schlussscene des V. Akts ist kein Chor vertreten; dagegen finden wir die verschiedenen Chöre, ausser dem bereits erwähnten, in 5 Fällen innerhalb der fünf Akte verwendet.

Die drei *Davidtragödien* sind überhaupt nicht in Akte eingeteilt; es fehlen daher auch Zwischenaktsvorträge des Chores. Derselbe hat gleichwohl eine ziemlich häufige Verwendung gefunden, und zwar tritt er häufiger zugleich mit Spielfiguren auf, als für sich allein.

Ein in der *Histoire universelle* (Bd. XII, Tl. II, S. 163) verzeichnetes Bruchstück eines Chorgesanges des *Alexandre* scheint, nach der Inhaltsangabe des Stückes (l. c. S. 161 ff.) zu urteilen, einem Zwischenaktsgesange am Ende des IV. Aktes anzugehören. Die Verwendung eines Zwischenaktsgesanges als regelmässiges Bindeglied der aufeinanderfolgenden Akte kann hiernach wohl mit ziemlicher Sicherheit vorausgesetzt werden. Auch der *Daire* weist Chorgesänge auf[1]), die wenigstens teilweise wohl ebenfalls als Zwischenaktsgesänge Verwendung gefunden haben mögen. Aus der Inhaltsangabe der *Philanire* bei Faguet geht die Verwendung eines Chores am Ende des III. Aktes hervor.[2]) Doch kann nicht entschieden werden,

---

[1]) Cf. La Vallière, *Bibliothèque* 1, 168; Kahnt, *Gedankenkreis* S. 43 ff.

[2]) *La tragédie* S. 370.

ob es sich in diesem Falle um einen Zwischenaktsgesang des Chores allein oder um einen Wechselgesang zwischen Philanira und dem Chore handelt.

Genaueres kann über die Verwendung der Chöre in den zuletzt genannten Tragödien in Ermangelung der Texte derselben nicht mitgeteilt werden.

Der Chor der Seneca-Tragödien hat nach Fischer auf Grund seiner eigenartigen, denselben fast ganz für sich abschliessenden Verwendung, den Charakter eines lyrischen Einschiebsels mit didaktischer Färbung. Das ist auch der Charakter des Chores in der Mehrzahl unserer französischen Tragödien. Im Josias tritt der lyrische Charakter mehr zurück, das didaktische Element dagegen insbesondere in den Äusserungen des «*Chore de trois Princes*» in tendenziöser Weise in den Vordergrund. Auch in den Davidtragödien tritt der lyrische Charakter des Chores bei weitem nicht so stark hervor, wie in den anderen Stücken. Der Chor hat vielmehr in diesen drei Tragödien mehr den Charakter einer an der Entwicklung lebhaft interessierten Spielfigur.

Wir gehen zur Besprechung des Inhalts der einfachen Zwischenaktsvorträge über.

Die Zwischenaktsvorträge der Seneca-Tragödien setzen sich grösstenteils aus Reflexionen zusammen. Neben Äusserungen reflektierenden, finden sich nicht selten solche erzählenden und beschreibenden Inhalts, zuweilen auch Mitteilungen, Aufforderungen und Gebete zu den Göttern.

Von den Partien reflektierenden Inhalts ist ein Teil ganz allgemein gehalten; andere beschäftigen sich teilweise, wieder andere ausschliesslich mit bestimmten Personen, Verhältnissen und Ereignissen.

Die ganz oder teilweise allgemein gehaltenen Partien handeln von der Ewigkeit, vom Fortleben der Seele, von der Kürze des Lebens, von Glück und Unglück, von dem blinden Walten der Fortuna, von ihrer Wandelbarkeit, von der *aurea mediocritas*, von dem leichten Ertragen des Unglücks, wenn dasselbe mit Leidensgefährten geteilt wird, vom Herrscher, vom wahren Königtume, von der Herrschaft der Fortuna über die Könige, von den Beweggründen, welche die

Menschen veranlassen, sich um den Thron zu drängen, von der Liebe, von der Raserei des eifersüchtigen Weibes, von der Hinterlist der Frauen, von der Vergänglichkeit der Schönheit, von der Verallgemeinerung der Schifffahrt und ihren Folgen.

Die bestimmte Personen, Verhältnisse und Ereignisse betreffenden Partien beschäftigen sich durchaus nicht immer mit den Personen, Verhältnissen und Ereignissen der betreffenden Stücke, sondern ziehen vielfach irgend welche Personen etc. der Mythologie in den Kreis ihrer Betrachtungen.

Auf diese reflektierenden Teile der Zwischenaktsgesänge entfällt nahezu die Hälfte sämtlicher auf die einfachen Zwischenaktsvorträge treffenden Verszeilen. Dieses reflektierende Element tritt jedoch nicht bei sämtlichen Stücken gleich stark hervor, es schwankt zwischen 100 und 20 Prozent der auf die einfachen Zwischenaktsvorträge der einzelnen Stücke entfallenden Verszeilen.

Die Partien erzählenden Inhalts sind für die 8 ersten Tragödien der Mythologie (der Göttersage, der Sage von Hercules, der Argonautensage, der Sage von Cadmus und seiner Familie, von Tantalus und seinem Geschlechte, von Orpheus und Eurydice, von Dädalus und Icarus), die der Octavia sind der Geschichte entnommen.

Auf diese Partien erzählenden Inhalts entfällt etwas weniger, als ein Viertel der in Betracht kommenden Verse. Auch das erzählende Element tritt nicht bei allen Stücken gleich stark hervor. In den einfachen Zwischenaktsgesängen der *Troades* fehlt es ganz. Am stärksten ist es mit 51 Prozent im Oedipus vertreten.

Die Partien beschreibenden Inhalts behandeln teilweise Vorgänge aus der Natur und dem Menschenleben im allgemeinen, teilweise beschäftigen sie sich mit Personen, Örtlichkeiten und Vorgängen, die entweder mit der Handlung des Stückes in Zusammenhang stehen oder nicht, aber auch im letzteren Falle der Mythologie entnommen sind.

Diese Partien beschreibenden Inhalts, deren Vorkommen auf *Hercules furens*, *Medea*, *Oedipus*, *Thyestes* und *Hercules Octaeus* beschränkt ist, beanspruchen ein Fünftel der Zeilen der

sämtlichen Zwischenaktsvorträge. Auf die einzelnen der vorher genannten Stücke treffen für die Partien beschreibenden Inhalts zwischen 39 und 13 Prozent der Zwischenaktschorzeilen dieser Stücke.

Einen verhältnismässig geringen Teil der Zwischenaktsgesänge machen die als Mitteilungen, Aufforderungen und Gebete zu bezeichnenden Äusserungen aus. Unter der Gruppe Mitteilungen fassen wir die Äusserungen des Chores, bzw. des Chorführers über Beobachtungen, über das was geschehen soll, bzw. was der Chor zu thun beabsichtigt, zusammen. Hierher gehören insbesondere auch alle die Hinweise auf das Auftreten der an der folgenden Scene beteiligten Personen. Die Äusserungen dieser Gruppe sind meist kurz, sie zählen alle zusammen 94½ Verszeilen. Die Partien, welche wir unter der Gruppe Aufforderungen zusammengestellt haben, sind noch seltener und haben auch noch viel geringeren Zeilenumfang, als die Partien der vorher genannten Gruppe. Diese Aufforderungen sind zumeist von dem Chorführer an den Chor, ausnahmsweise jedoch auch einmal an andere auf der Bühne anwesende Personen gerichtet. Sämtliche Äusserungen dieser Gruppe zählen zusammen nur 31 Verszeilen. Eine sechste Gruppe endlich umfasst die Gebete, Apostrophen an eine oder mehrere Gottheiten, meist Bitten, ausnahmsweise auch ein Gelöbnis enthaltend. Von einem einzigen Falle abgesehen, sind auch diese Äusserungen ziemlich wenig umfangreich. Alle zusammen zählen 157½ Verszeilen.

Auf die drei letzten Gruppen entfallen also $94\frac{1}{2}+31+157\frac{1}{2} = 283$ Verse, nicht ganz ein Achtel der Verszeilen der Zwischenaktsvorträge der Seneca-Tragödien.

Wenn wir die Zwischenaktsvorträge der *Cléopâtre*, der *Didon*, der *Médée*, der *Soltane* und des *Aman* — die des *César* besprechen wir für sich allein — in ähnlicher Weise in ihre Bestandteile zerlegen wie die Seneca-Tragödien, so finden wir, dass von 1761 in Betracht kommenden Versen 1500 auf Partien reflektierenden Inhalts, 178 auf Partien erzählenden Inhalts, 42 auf Partien beschreibenden Inhalts und 41 auf Gebete entfallen. Das reflektierende Element tritt hier also verhältnismässig noch viel stärker hervor, als in den Zwischen-

aktsgesängen der Seneca-Tragödien. In den drei einfachen Zwischenaktsgesängen der *Cléopâtre* finden wir dasselbe ausschliesslich vertreten. Mitteilungen und Aufforderungen fehlen gänzlich.

Die in den Reflexionen allgemeinen Inhalts der *Cléopâtre*, *Didon* und *Médée* behandelten Themata sind zum grossen Teile dieselben wie in den Seneca-Tragödien, oder doch verwandter Art. In den Gesängen I und II der *Cléopâtre* ist die Rede von der Fortuna und ihrer Wandelbarkeit, von dem Widerstande, den die von den Göttern Begünstigten und die Tugend den Unbilden derselben entgegenzusetzen vermögen. Mit der Fortuna beschäftigen sich ferner die Gesänge I und III der *Didon*. In dem ersteren wird unter anderem die Ursache ihrer Wandelbarkeit und das Verhalten des Weisen gegenüber ihren Fügungen, in dem letzteren die Sorglosigkeit der stets von ihr Verfolgten erörtert. Im Gesang I der *Didon* kommt auch die Kürze des Lebens zur Sprache. Die Ungerechtigkeit Amors und die Frage über dessen Gottheit, welch' letztere Seneca, wenn auch nicht gerade in einem Zwischenaktsvortrage, so doch wiederholt behandelt, wird diskutiert (*Didon* IV). Der Gesang I der *Médée* behandelt die Themata von der ersten Meerfahrt und ihren Folgen und von der aurea mediocritas. Gesang II bespricht die Wut des eifersüchtigen Weibes. Neben diese aus den Seneca-Tragödien bekannten Themata treten auch neue: das Laster des Hochmuts und dessen Bestrafung (*Cléopâtre* II), die Trauer der Freunde um den toten Freund (*Cléopâtre* IV), das Laster der Heuchelei, deren Zwecke und Folgen und der Nachteil der Begabung des Menschen mit der Sprache (*Didon* II), die Ansicht, dass die Schlechten begünstigt werden, und dass dies geschehe, um die Menschen für ihre Sünden büssen zu lassen (*Didon* IV), die Ansicht, dass die Weisheit mit der Gerechtigkeit die Welt verlassen habe, und dass derjenige glücklich sei, der sich den letzten Rest der Weisheit, die Gabe misstrauisch zu sein, bewahrt habe (*Médée* IV).

Die Betrachtungen der *Soltane* weisen etwas mehr Selbständigkeit in der Wahl der Themata auf. In Gesang I ist die Rede von dem ränkesüchtigen Weibe, seinen Plänen und

deren Folgen, in Gesang II vom Neide, wobei das Thema von der aurea mediocritas berührt wird, in Gesang III von der Leichtgläubigkeit, in Gesang IV von dem Fehlen der gastfreundschaftlichen Treue auf der Erde, wobei das Thema von der aurea mediocritas ein zweites Mal gestreift wird.

Im *Aman* finden sich verhältnismässig weniger Betrachtungen allgemeinen Inhalts. Dieselben klingen wieder mehr an die Seneca's an. Im Gesang III wird der als unglücklich bezeichnet, der das Leben liebt und den Tod fürchtet, und erklärt, dass es kein vollkommenes Glück gibt, dass das Vertauschen des Hirtenstabes mit dem Scepter gross aber nicht glücklich macht, dass die Schicksalschläge den Menschen treffen, so wie Gott es bestimmt, gleichviel ob derselbe ein Bettler oder ein König ist, dass der Gerechte in der Hoffnung auf ein glückliches Jenseits die Leiden der Welt mit Gleichmut erträgt, und dass nur der Thor, der lange zu leben wünscht und den Tod nicht als Ende der Leiden betrachtet, sich das Dasein möglichst glücklich zu gestalten sucht. In Gesang IV ist davon die Rede, dass die Schlechten oft die Herrschaft über die Guten erlangen. Insbesondere die in Gesang III ausgesprochenen Gedanken erinnern lebhaft an ähnliche in den Seneca-Tragödien, die hier in christlicher Färbung wiederkehren.

Eine Partie erzählenden Inhalts der *Médée* schöpft ebenso wie eine solche der *Medea* des Seneca aus der Argonautensage, eine der *Soltane* würfelt verschiedene einzelne Beispiele zusammen, zwei weitere des *Aman* sind, dem Stoffe des Stückes entsprechend, der Geschichte des jüdischen Volkes entnommen. Der *Cléopâtre* und der *Didon* fehlen solche Bestandteile.

Die vorkommenden drei Partien beschreibenden Charakters beschäftigen sich mit Dido, bzw. mit Medea, deren Raserei auch Gegenstand einer Schilderung des Zwischenaktsgesanges IV der *Medea* des Seneca geworden ist. In den Zwischenaktsvorträgen der *Cléopâtre*, der *Soltane* und des *Aman* fehlen Partien beschreibenden Inhalts.

Die drei vorkommenden Gebete sind Bitten an die Götter, bzw. an den Gott Israels. Ihr Vorkommen ist auf die *Médée* und den *Aman* beschränkt.

Die Zwischenaktsgesänge des *César* haben wir nicht in der gleichen Weise zergliedert, weil sie, wenn auch durchaus nicht als Dialoge im eigentlichen Sinne geltend, so doch infolge der Verteilung an bestimmte Einzelchoristen, einen etwas anderen Charakter als die Zwischenaktsgesänge der anderen Tragödien erhalten haben.

Trotz dieser Verteilung an Einzelchoristen tritt auch bei diesen Zwischenaktsgesängen das reflektierende Element weitaus am stärksten hervor. Der eine Chorist beginnt mit irgend einem Thema, der nächste setzt dasselbe fort oder geht auf ein neues Thema über. Die Zwischenaktsvorträge enthalten folgende Reflexionen allgemeinen Inhalts: Im Gesange I wird die Ansicht vertreten, dass das Streben nach Ruhm Kühnheit erweckt und die Stärke steigert. Im Gesange II wird ausgesprochen, dass auch die Tapferen unter der Unbeständigkeit der Fortuna zu leiden haben — eine Variation eines bekannten Seneca'schen Themas. Im Gesang III hören wir, dass die Könige immer vielen Gefahren ausgesetzt sind und selten eines natürlichen Todes sterben —, ebenfalls ein bekanntes Thema. Gesang IV endlich reflektiert darüber, dass der Mensch nach den Mühen und Leiden des Lebens dem Tode und der Vergessenheit anheimfällt — Seneca: „*post mortem nihil*" —, dass der Tod den Menschen gerade dann ereilt, wenn er den Höhepunkt seiner Hoffnungen erreicht hat. In der Folge geht auch dieser IV. Gesang wieder auf das Thema vom Herrscher über, und es wird das Verhältnis des Soldaten mit dem des Herrschers verglichen.

In welchem Verhältnisse stehen die Äusserungen des Chores der Seneca-Tragödien in den Zwischenaktsvorträgen zum Inhalt der Dramen selbst? Der Inhalt der Zwischenaktsgesänge und der der Stücke selbst stehen niemals in einem solchen Zusammenhange, dass die ersteren zum Verständnisse der letzteren notwendig erscheinen. Der inhaltliche Zusammenhang zwischen den Zwischenaktsgesängen und den Dramen ist vielmehr meist ein sehr loser; zuweilen kann von einem solchen überhaupt nicht mehr die Rede sein. [1])

---

[1]) Cf. Cloëtta, *Beiträge* II, 59

Wir wollen hinsichtlich des Verhältnisses des Inhalts der Zwischenaktsgesänge zum Inhalt der Stücke drei Gruppen von Zwischenaktsgesängen und Teilstücken derselben unterscheiden: 1. solche, welche auf Momente der Handlung des Stückes Bezug nehmen, wie z. B. die Verse 875—894 des Zwischenaktsgesanges III des *Hercules furens*, welche die Aufforderung enthalten, den Tag der Rückkehr des Hercules festlich zu begehen, sowie einen Lobgesang auf den Heros. Zur ersten Gruppe gehören auch jene Teilstücke, welche einen Hinweis auf das Ab-, bzw. Auftreten von Personen enthalten, die an den vorausgehenden und folgenden Dialogpartien beteiligt sind, wie z. B. die Verse 736—740 des Zwischenaktsgesanges II der *Phaedra*, in welchen der Weggang des Hippolytus besprochen wird, oder die Verse 202—204 des Zwischenaktsgesanges I des *Hercules furens*, in welchen auf das Auftreten Megara's, ihrer Kinder und Amphitryon's hingewiesen wird. 2. solche, welche mit der Handlung des Stückes selbst eigentlich nichts mehr zu thun haben, zu ihr jedoch insofern in gewisser Beziehung stehen, als sie sich mit Thaten, Erlebnissen und ausserhalb der Handlung des Stückes liegenden Verhältnissen der auftretenden Personen beschäftigen. Zu dieser Gruppe zählen wir auch jene Partien, die sich mit den Verhältnissen und Schicksalen des Chores selbst beschäftigen. Zu dieser Gruppe 2 gehören beispielsweise die Verse 524—549 des Zwischenaktsgesanges II des *Hercules furens*, in welchen des Hercules Verhältnis zu Eurystheus und eine Reihe seiner Heldenthaten besprochen werden. 3. solche, welche sich weder mit der Handlung, noch mit den Personen des Stückes befassen, sondern Schilderungen, Erzählungen und Reflexionen enthalten, die ja zum Teil mehr oder minder zum Inhalte des Vorausgehenden passen, schliesslich aber ebenso gut hätten wegbleiben oder durch Äusserungen anderen Inhalts hätten ersetzt werden können — eingelegte Embolia. Zu dieser Gruppe gehören z. B. die Verse 125—177 des Zwischenaktsgesanges I des *Hercules furens*, eine Schilderung des Tagesanbruchs und des sich mit demselben auf dem Lande und in den Städten entwickelnden Lebens.

Wenn wir die Unterscheidung dieser drei Gruppen von

Zwischenaktsgesängen und Teilstücken derselben bei den Seneca-Tragödien durchführen, so treffen 58 Prozent der in Betracht kommenden Verse auf die 3., 23 Prozent auf die 1. und 19 Prozent auf die 2. Gruppe.

Der Grund für dieses lose Verhältnis des Inhalts der Zwischenaktsgesänge zu dem der dialogisierten Teile der Stücke mag einesteils darin zu erblicken sein, dass der römische Chor seinen Platz auf der Bühne selbst meist wohl nur dann einnahm, wenn er an einer Dialogscene beteiligt war, sowie während des Vortrags der Zwischenaktsgesänge und deshalb viel seltener Augenzeuge der auf der Bühne sich abspielenden Vorgänge gewesen sein wird als der griechische Chor, der seinen Standplatz in der Orchestra nur ausnahmsweise verliess. Andererseits scheint bei den Seneca-Tragödien mehr auf eine glänzende, rhetorisch wirksame Ausführung der einzelnen Scenen, als auf eine stetig verlaufende Entwickelung der Handlung Bedacht genommen worden zu sein.

Wenn wir die einfachen Zwischenaktsgesänge unserer 6 französischen Tragödien in analoger Weise zergliedern, so treffen auf die Partien der 3. Gruppe 67, auf die der 1. 23 und auf die der 2. 10 Prozent der in Betracht kommenden Verszeilen. Bei einer Vergleichung dieses Resultates mit dem für die Seneca-Tragödien festgestellten finden wir, dass die Prozentsätze für die Äusserungen der Gruppe 1 dieselben sind, dass dagegen bei den französischen Tragödien eine Steigerung des Prozentsatzes für die Äusserungen der Gruppe 3 auf Kosten desjenigen für die Äusserungen der Gruppe 2 eintritt, dass also der Zusammenhang der Zwischenaktsgesänge mit der Handlung der vorausgehenden und folgenden Scenen bei den französischen Tragödien ein noch etwas loserer ist, als bei den Seneca-Tragödien selbst.

Auf die Zwischenaktsvorträge entfällt weitaus der grösste Teil der Äusserungen des Chores. Das Verhältnis der Verszahlen der Zwischenaktsvorträge zu den Gesamtzahlen der Chorzeilen ist aus folgender Tabelle ersichtlich:

Tragödie	Gesamtzahl der Chorzeilen	Zahl der Verse der Zwischenakts-vorträge	Prozentsatz der Verse der Zwischenakts-vorträge
Hercules furens	297	297	100
Troades	185 ½	132	71
Medea	262	260	99
Phaedra	251	248	99
Oedipus	316 ½	290	92
Agamemnon	330	212	64
Thyestes	307	295	96
Hercules Oetaeus	437	310	71
Octavia	227	139	61
	2613	2183	84

Für unsere französischen Tragödien ergibt sich folgende analoge Tabelle:

Cléopâtre	607	410	68
Didon	391 ½	318	81
Médée	343 ½	312	91
César	300 ½	286	95
Soltane	373	331	89
Aman	607 ½	390	64
	2623	2047	78

Auf die einfachen Zwischenaktsgesänge entfallen in den Seneca-Tragödien mehr als vier Fünftel; in den französischen Tragödien nahezu vier Fünftel sämtlicher Chorzeilen.

An die Stelle einfacher Zwischenaktsgesänge sind in den Seneca-Tragödien, wie wir bereits erwähnt haben, in drei Fällen Wechselgesänge zwischen dem Chore und je einer Spielfigur getreten. Diese Spielfiguren sind in Akt I der *Troades* Hecuba, in Akt III des *Agamemnon* Cassandra, in Akt I des *Hercules Oetaeus* Jola. Die Situation dieser drei Figuren und der drei Chöre ist eine ähnliche. Eine jede der drei Spielfiguren ist eine gefangene Fürstin; der sie umgebende Chor rekrutiert sich aus gefangenen Frauen ihres Volkes. Das Auftreten der drei Spielfiguren ist jedoch nicht ganz dasselbe. Hecuba steht nicht nur an der Spitze des Chores, sondern übernimmt auch dessen Direktion, die Rolle des Chorführers. Cassandra und Jola stehen zwar auch an

der Spitze des Chores, beschäftigen sich aber relativ wenig mit ihnen und können wohl kaum als dessen Führerinnen betrachtet werden.

Was den Bau dieser drei Zwischenaktsvorträge betrifft, so ist der erste ein Wechselgesang im eigentlichen Sinne des Wortes. 5 Äusserungen der Hecuba von $4+16+14^1/_2+2+15=51^1/_2$ Versen veranlassen ebenso viele mit den ersteren in regelmässigem Wechsel stehende Rückäusserungen des Chores von $16+3^1/_2+13+10+8=50^1/_2$ Versen. Anders liegt die Sache bei den beiden anderen Scenen, die nur teilweise als Wechselgesänge betrachtet werden können, teilweise dagegen umfangreichere, monologisierende Partien aufweisen. Die Schlussscene des III. Aktes des *Agamemnon* zerfällt in 3 Teile: einen monologisierenden Vortrag des Chores (V. 589 bis 658, 60 Vz.), einen Wechselgesang zwischen Cassandra und dem Chore (V. 659—709, 51 Vz.) und eine Vision der Cassandra, eingeleitet und beschlossen durch je eine monologisierende Äusserung des beobachtenden Chores (V. 710 bis 781, 72 Vz.). Der eigentliche Wechselgesang umfasst nur 3 Äusserungen, 2 der Cassandra (5+15=20 Vz.) und 1 des Chores (31 Vz.), ist also nur unvollkommen ausgearbeitet. Noch weniger als in dieser Scene kommt der Charakter des Wechselgesanges in der Schlussscene des I. Aktes des *Hercules Oetaeus* zur Geltung. Dieselbe zerfällt in 2 Teile, einen monologisierenden Vortrag des Chores (V. 104—172, 69 Vz.) und einen Wechselgesang zwischen Jola und dem Chore (V. 173 bis 232, 60 Vz.). Dieser Wechselgesang beschränkt sich auf 2 Äusserungen, 1 der Jola (52 Vz.), die nicht einmal direkt an den Chor gerichtet ist, und 1 Erwiderung dieses letzteren (8 Vz.), in welcher auf die vorausgehenden Klagen der Jola Bezug genommen wird.

Die Äusserungen des Chores in diesen drei Wechselgesängen umfassen $51^1/_2+118+77=246^1/_2$ Verse oder 9 Prozent der Chorzeilen der Seneca-Tragödien.

In unseren französischen Tragödien findet sich auch eine an dieser Stelle zu besprechende Scene, die Schlussscene des III. Aktes der *Cléopâtre*, in der neben dem Chore der alexandrinischen Frauen Seleucus, ein Schatzmeister der Königin, auftritt.

Was den Bau dieser Scene betrifft, so ist sie nicht durchwegs ein Wechselgesang im eigentlichen Sinne. Sie zerfällt in 3 Teile: ein Wechselgespräch zwischen dem Chore und Seleucus (28 Vz.), bei dem während der ersten 15 Zeilen Rede und Gegenrede von je 1 Verszeile Länge Schlag auf Schlag folgen, einen grösstenteils monologisierenden Vortrag des Chores (80 Vz.) und eine monologisierende Äusserung des Seleucus (2 Vz.)

Die Äusserungen des Chores in dieser Scene umfassen 88 Verszeilen oder 3 Prozent der Chorzeilen unserer 6 näher untersuchten französischen Tragödien.

Wie bereits früher erwähnt, erscheint der Chor in der Schlussscene des V. Akts der *Phaedra*, *des Oedipus*, *des Hercules Oetaeus* und der *Octavia*, und zwar im *Hercules Oetaeus* am Abschluss, in der *Octavia* am Abschluss und schon vorher während der Scene, in der *Phaedra* und im *Oedipus* nur innerhalb der Scene.

Die Schlussscene des V. Aktes des *Hercules Octaeus* besteht lediglich aus einer Äusserung des Chores. Diese setzt sich zusammen aus einer Betrachtung darüber, dass Heldenmut nicht der Unterwelt verfällt (V. 1983—1984½), einer Aufforderung an den Chor, sich durch Tapferkeit den Weg zu den Himmlischen zu bahnen (V. 1984½—1988) und einem Gebete zu Hercules um dessen Gunst und Schutz (V. 1989 bis 1996).

Die Schlussscene des V. Aktes der *Octavia* umfasst 4 Äusserungen, 2 der Octavia und 2 des Chores. Nachdem sich Octavia in Klagen über ihr Schicksal ergangen hat, wendet sich der Chor mit seiner ersten Äusserung an dieselbe. Er führt aus, dass der Mensch ein Spielball des Schicksals sei (V. 924—928), fordert sie auf, sich des Schicksals verschiedener ihrer Anverwandten zu erinnern (V. 929—931), und ruft ihr dasselbe ins Gedächtnis zurück (V. 932—957). Octavia erklärt sich bereit, in den Tod zu gehen. Der Chor beschliesst die Scene mit dem Wunsche, milde Lüfte möchten die Octavia hinwegtragen wie einst die Iphigenia (V. 973—983). Letztere Äusserung hat monologisierenden Charakter.

Die Schlussscene des V. Aktes der *Phaedra* zerfällt in 2 Teile, einen Klagemonolog des Theseus und Weisungen desselben an seine Diener betreffs des Sammelns der Gliedmassen seines Sohnes etc.; diese Weisungen werden durch eine Mahnung des Chores (V. 1244—1246) veranlasst.

Die Schlussscene des V. Aktes des *Oedipus* besteht aus 3 Teilen, einem Dialoge zwischen Jocasta und Ödipus, einem Monologe der Jocasta, und einer Äusserung des Chores, in welcher der Tod der Jocasta festgestellt wird (V. 1040 f.)

Vom *Hercules Oetaeus* und von der *Octavia* abgesehen, spielt also der Chor in der Schlussscene des V. Aktes eine sehr untergeordnete Rolle.

Auf die Äusserungen des Chores in diesen Scenen entfallen 14+45+3+2=64 Verse oder 2 Prozent der Chorzeilen der Seneca-Tragödien.

Häufiger als in den Seneca-Tragödien findet der Chor in den Schlussscenen unserer französischen Tragödien Verwendung, in denen wir ihn mit einer einzigen Ausnahme (*Médée*) antreffen. Er erscheint beim Abschlusse in der *Soltane* und im Aman, am Abschlusse und innerhalb der Scene in der *Cléopâtre* und im *César*, nur innerhalb der Scene in der *Didon*.

In der *Soltane* besteht die Schlussscene, ähnlich wie im *Hercules Oetaeus*, lediglich aus einer Äusserung des Chores; aber nur hinsichtlich der Verwertung besteht eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Scenen, nicht auch hinsichtlich des Inhalts. Während die im *Hercules Oetaeus* eine Aufforderung, Hercules Beispiel zu folgen und ein Gebet an diesen enthält, ist die der *Soltane* ein Klagelied «*La nœnie du Chœur*». [1])

Im *Aman* ist an der Schlussscene auch eine Spielfigur beteiligt: Harbona meldet dem Chore den Tod Aman's und ermahnt ihn, Gott für Aman's Bestrafung zu preisen, worauf der Chor einen Lobgesang auf den Gott Israels anstimmt.

Die Schlussscene der *Cléopâtre* und des *César* haben Ähnlichkeit mit der eben besprochenen Scene, insofern auch in diesen Scenen ausser dem Chore je eine Spielfigur (Procu-

---

[1]) Bounin, *La Soltane* S. 62.

lejus und Antonius) auftritt, und diese, wie dort Harbona, die Aufgabe hat, dem Chore über die Katastrophe zu berichten. Doch beschränken sich in der Cléopâtre, wie schon oben bemerkt, die Äusserungen des Chores nicht auf den Aktschluss. Nachdem Proculejus den Tod der Cleopatra mitgeteilt hat, äussert der Chor in Kürze (2 Zeilen) seine Bestürzung über das Ereignis. Auf einen eingehenden Bericht des Proculejus und einige Betrachtungen desselben folgt ein längeres Klagelied des Chores (32 Zeilen). Proculejus reflektiert über die durch das Ereignis geschaffene Situation; dasselbe thut der Chor in seinem Sinne und schliesst, indem er gleichsam das Resultat des Ganzen in folgenden Versen zusammenfasst: «*Souvent nos maux font nos morts desirables, Vous le voyez en ces trois miserables*».[1] Im *César* verkündet Antonius dem Chore den Tod Cäsar's. Der Chor will an den Mördern Rache nehmen (8½ Zeilen). Antonius fordert ihn auf, ihm zu folgen. Der Chor schliesst nach dem Hinweise darauf, dass er schon früher für Cäsar's Leben gefürchtet habe, mit einer Bemerkung über die durch das Ereignis geschaffene Situation (7 Verse). Zu beachten ist, dass auch in dieser Scene die Äusserungen des Chores an Einzelchoristen verteilt sind.

Auch die Schlussscene der *Didon* ist verwandter Art. Es fehlt nur der Aktschluss durch den Chor. Dieser befrägt Barce nach der Ursache ihrer Bestürzung (2½ Zeilen) und gibt, nachdem er sie erfahren, seiner eigenen Bestürzung Ausdruck (3 Zeilen). Auf einen ausführlichen Bericht der Barce folgt ein Klagelied des Chores, oder richtiger eine Aufforderung desselben an das Volk zur Klage (12 Zeilen). Das Stück schliesst mit einer Äusserung der Barce.

Aktschlüsse, wie die vier zuletzt besprochenen finden sich in den Seneca-Tragödien nicht. Jodelle mag sie selbständig erdacht, die anderen mögen sie ihm nachgebildet haben.

Die häufigere und auch ausgedehntere Verwendung des Chores in der Schlussscene des V. Aktes der französischen Tragödien hat zur Folge, dass auf seine Äusserungen in diesen Scenen auch eine verhältnismässig grössere Zahl von

---

[1]) Jodelle, *Les œuvres* I, 151.

Verszeilen als in den Seneca-Tragödien entfällt; in der *Cléopâtre* 40, in der *Didon* $17^1/_2$, im *César* $14^1/_2$, in der *Soltane* 42, im *Aman* 49, zusammen 163 Verse oder 6 Prozent der Chorzeilen.

Wir haben nun endlich noch die Fälle ins Auge zu fassen, in welchen der Chor innerhalb eines der fünf Akte auftritt.

In den Seneca-Tragödien finden sich, wie schon erwähnt, 10 solche Fälle. In 2 Scenen ist lediglich der Chor vertreten (Scene 2 des IV. und Scene 3 des V. Aktes der *Octavia*). An 2 anderen sind zwar Spielfiguren beteiligt, ein unmittelbares Eingreifen des Chores in den Dialog findet jedoch nicht statt (Scene 2 des V. Akts des *Oedipus* und Scene 1 des IV. Akts des *Hercules Oetaeus*). In den 6 übrigen (1, II *Troades*; 1, V *Medea*; 1, V *Oedipus*; 1, IV *Thyestes*; 1, III *Hercules Oetaeus*; 3, IV *Octavia*) ist der Chor am Dialoge selbst beteiligt.

Die Scenen 2, IV und 3, V der *Octavia* tragen, von den Hinweisen auf die in den folgenden Scenen auftretenden Personen abgesehen, durchweg monologisierenden Charakter. In der ersteren reflektiert der Chor über die Schönheit der Poppäa, in der zweiten bespricht er die schon vielen verhängnis vollgewordene Volksgunst, erzählt die Schicksale der Gracchen und des Volkstribunen Marcus Livius und preist das Glück der *aurea mediocritas*. Die beiden Scenen dienen zur Einführung des Chores, der an dem Dialoge der folgenden Scenen beteiligt wird.

Beide Scenen haben mässigen Umfang, die eine zählt 18, die andere 22 Zeilen; zusammen haben sie 40 Verse.

Von den beiden Scenen, an welchen ausser dem Chore auch eine Spielfigur beteiligt ist, ein eigentlicher Dialog jedoch nicht stattfindet, besteht die erste (2, V, *Oedipus*) lediglich aus einem kurzen Monologe des Ödipus und einem Hinweise des Chores auf das Auftreten der Jocasta ($5^1/_2$ Verse). Interessanter ist die Konstruktion der 1. Scene des IV. Akts des *Hercules Oetaeus*. In dieser Scene dienen Äusserungen des Chores zur Unterbrechung der Monotonie eines umfangreichen Monologes des Hercules. Dieser zerfällt in drei

grössere Teile von 20, 46 und 61 Verszeilen, auf welche Äusserungen des Chores von 10, 11 und wieder 11 Verszeilen folgen.

Auch in diesen beiden Scenen haben die Äusserungen des Chores nur einen mässigen Umfang ($5^1/_2$ und 32 Verse, zusammen $37^1/_2$ Verse).

Es bleiben uns nun noch die innerhalb der Akte vorkommenden Scenen, in welchen der Chor am Dialoge beteiligt ist. Alle 6 sind epische Scenen; der Chor figuriert als Empfänger der Berichte, welche in *Troades* (1, II) Talthybius, in *Medea* (1, V), in *Oedipus* (1, V) und in *Thyestes* (1, IV) je ein Nuntius, in *Hercules Oetaeus* (1, III) Dejanira und in *Octavia* (3, IV) wieder ein Nuntius mitteilt. Als epische Scenen sind sie schon früher besprochen worden.

Die Äusserungen des Chores sind auch in diesen Scenen sehr wenig umfangreich: 2+2+19+12+4+3=42 Verse, so dass also auf alle Äusserungen des Chores in Scenen innerhalb der Akte $40+37^1/_2+42=119^1/_2$ Verse oder 5 Prozent der Chorzeilen der Seneca-Tragödien treffen.

In unseren 6 französischen Stücken finden sich ebenfalls 10 Fälle, in welchen der Chor innerhalb der Akte Verwendung findet, also verhältnismässig mehr als in den Seneca-Tragödien.

Nur in einem der in Betracht kommenden Fälle enthält eine Scene lediglich Äusserungen des Chores (Scene 5 des V. Akts der *Didon*). An 2 Scenen ist der Chor neben Spielfiguren beteiligt, doch findet ein Eingreifen desselben in den Dialog selbst nicht statt (1, III *Cléopâtre*; 1, II *Didon*). In den 7 übrigen Fällen (1, IV *Cléopâtre*; 3, II *Didon*; 4, V *Didon*; 2, II *Médée*; 1, V *Médée*; 6, II *Aman*; 3, III *Aman*) ist der Chor neben Spielfiguren am Dialoge selbst beteiligt.

Die Scene 5 des V. Aktes der *Didon* enthält eine monologisierende Betrachtung über die Liebe, welche keine Gottheit, sondern nur Raserei sei, und über ihre verderblichen Folgen, — ein auch von Seneca behandeltes Thema. Die Scene hat wohl in erster Linie den Zweck, die Pause zwischen dem Weggange der Barce und ihrem Wiedererscheinen auszufüllen. Sie zählt 24 Verszeilen.

Die eine der beiden Scenen, an welchen der Chor neben Spielfiguren beteiligt ist, ohne jedoch in den Dialog selbst einzugreifen, die Scene 1 des III. Akts der *Cléopâtre*, ist die bedeutendste des ganzen Stückes. Held und Gegenspieler treten sich gegenüber. Der Chor unterbricht den Dialog 2 mal durch Reflexionen, mit denen er auf die sich vor seinen Augen abspielende Handlung unmittelbar Bezug nimmt. Diese Art der Verwendung des Chores erinnert etwas an die in Scene 1 des IV. Aktes des *Hercules Oetaeus*, noch mehr aber vielleicht an die Art der Beteiligung des Chores an der Handlung, wie sie bei den Griechen üblich war. Die beiden Äusserungen des Chores zählen 12, bzw. 16 Verse. Die Scene des II. Aktes der *Didon* beschliesst der abgehende Chor mit der Bemerkung, dass die Liebe, die Hindernisse finde, sich nur steigere ($3^1/_2$ Verszeilen).

Auf die Äusserungen des Chores in den beiden zuletzt besprochenen Scenen entfallen $31^1/_2$ Verszeilen.

Von den 7 übrigen Scenen weisen nur 2, (die Scenen 2 des II. und 1 des V. Aktes der *Médée*) eine Behandlung auf, wie die der 6 entsprechenden Scenen der Seneca-Tragödien. Diese beiden Scenen sind epische Scenen, in welchen der Chor den Bericht des Erziehers, bzw. des Boten über die Verbannung der Medea, bzw. über den Tod Glauke's und Creon's entgegennimmt.

Auf die Äusserungen des Chores in diesen Scenen entfallen $22+9^1/_2=31^1/_2$ Verszeilen.

Zwei andere der hierher gehörigen Scenen sind ebenfalls epische Scenen, aber die Rollen sind in denselben vertauscht. Der Chor ist nicht Empfänger des Berichtes, sondern dessen Träger, was bei Seneca nicht vorkommt. Es sind das die Scenen 4 des V. Aktes der *Didon* und 3 des III. Aktes des *Aman*, in welchen der Chor über Dido's besorgniserregendes Verhalten der Barce, bzw. dem Simeon über die Vorgänge, die zur Verstossung der Vasthi führten etc., berichtet. Näheres hierüber, sowie über die beiden vorher besprochenen Scenen, siehe weiter oben (S. 122).

Die Äusserungen des Chores in den beiden zuletzt besprochenen Scenen sind natürlich viel umfangreicher als

in jenen, in welchen der Chor Empfänger des Berichtes ist. Sie zählen $15^1/_2+114=129^1/_2$ Zeilen.

In den 3 noch übrigen Scenen hat der Chor ebenfalls eine Verwendung gefunden, für welche die Seneca-Tragödien kein Beispiel bieten. In der Scene 1 des IV. Akts der *Cléopâtre* frägt der Chor die Frauen der Königin, wohin diese gehen wolle, was für Sorgen an ihrer Gesundheit nagen. Nachdem Charmium erklärt hat, sie besuche das Grabgewölbe, wo die Überreste ihres Geliebten aufbewahrt seien, äussert der Chor die Absicht, ihr dahin zu folgen. Eras bemerkt nun, er könne nicht folgen, ohne ihr Unglück zu teilen. Es folgt eine längere Äusserung des Chores: wie der Hagel alles vernichte, so treffe auch das Unglück nicht die Königin allein, er wolle seine Thränen mit jenen der Königin und ihrer Frauen vereinigen. Der Schluss weist auf den Beginn des Totenopfers der Cleopatra hin. In der Folge finden sich noch zwei kurze, auf dieses bezügliche Bemerkungen des Chores, doch haben diese mehr monologisierenden Charakter. Die zweite hier zu besprechende Scene, die Scene 3 des II. Aktes der *Didon,* ist ein ausserordentlich lebhafter, grösstenteils stichomythisch durchgebildeter Dialog zwischen dem Chore und Äneas. Der Chor macht dem letzteren heftige Vorwürfe ob seiner treulosen Abfahrt, die er mit dem Deckmantel der Frömmigkeit beschönige. In Scene 6 des II. Akts des *Aman* übernimmt der Chor die Rolle der Amme der Seneca-Tragödien. Esther äussert ihm gegenüber ihr Mitleid mit ihren Stammesgenossen, sowie die Wünsche und Sorgen, die sie beherrschen. Der Chor gibt ihr Ermahnungen, sucht sie zu beruhigen und ihr Mut einzuflössen. Der Dialog nimmt teilweise stichomythische Form an. In diesen 3 zuletzt besprochenen Scenen genügt der Chor der Forderung des Horaz „*Actoris partes chorus officiumque virile Defendat*“ [1]), die von der älteren griechischen Tragödie abstrahiert, in den Seneca-Tragödien aber nicht berücksichtigt wurde.

Die Äusserungen des Chores in den 3 zuletzt besprochenen Scenen zählen $41+13+55^1/_2=109^1/_2$ Verse.

---

[1]) *Carmina* S. 233, V. 193 f.

Auf die Äusserungen des Chores innerhalb der Akte entfallen also in unseren 6 französischen Tragödien $24+31^1/_2+31^1/_2+129^1/_2+109^1/_2=328$ Verse oder 12 Prozent der Chorzeilen dieser Tragödien, was im Vergleich zu den 5 Prozent Chorzeilen der entsprechenden Äusserungen in den Seneca-Tragödien ebenfalls auf eine ausgedehntere Verwendung des Chores der französischen Tragödien innerhalb der Akte hinweist.

Ergebnisse.

Am Ende unserer Untersuchungen angelangt, können wir die Resultate derselben kurz dahin zusammenfassen, dass die Mehrzahl der französischen Tragödien aus der Zeit von 1552 bis 1561 hinsichtlich ihrer Komposition und Konstruktion mehr oder minder getreu nach ein und demselben Muster, dem der Seneca-Tragödie, gearbeitet sind. Selbst diejenigen Stücke, welche sich am weitesten von diesem Muster entfernen, wie z. B. der *Josias* oder die *drei Davidtragödien*, deren Verfasser in der an den Seignevr Philippe Le Brvn gerichteten Vorrede zu diesen Stücken[1]) ausdrücklich erwähnt, dass er sich nicht der für die Profantragödien üblichen Form anpassen wollte, doch noch sehr vieles an sich haben, was ebenfalls den Einfluss des Vorbilds der Seneca-Tragödie erkennen lässt; wir erinnern z. B. an das ausserordentlich starke Hervortreten des monologisierenden Elementes, das sich in diesen Stücken bemerkbar macht. Was insbesondere die sechs von uns eingehender untersuchten Stücke betrifft, so halten wir für sie die von. Fischer[2]) für ähnliche Erzeug-

---

[1]) Des Mazures, *Tragedies* (1583), S. 8f.

[2]) Fischer, l. c., S. 42: „*Unter den Copien Senecas sind jene englischen Dramen zu verstehen, die sichtlich in allen wesentlichen Punkten der Diction, Construction wie Composition nach dem Vorbild Senecas geschaffen sind und damit naturgemäss dieselben ästhetischen Wirkungen anstreben wie Seneca. Dass überdies auch materielle Entlehnungen mit unterlaufen, sei es von Figuren oder Figurengruppen, Situationen oder Bruchstücken aus solchen ist fast selbstverständlich, fällt*

nisse der englischen Literatur verwendete Bezeichnung „Copien Seneca's“ besonders zutreffend.

Am meisten Freiheit hat sich verhältnismässig noch Jodelle gewahrt. Er hat die griechischen Tragödien gekannt und es ist nicht zweifelhaft, dass für ihn auch diese als Vorbild in Betracht kommen; aber ebensowenig ist es zweifelhaft, dass die Seneca-Tragödie auch ihm in erster Linie als Vorbild gedient hat. Der Einfluss der Seneca-Tragödien auf Jodelle ist grösser, als man nach den gewöhnlich über ihn und seine Dichtungen gefällten Urteilen anzunehmen geneigt ist. Er ist nicht nur abhängig hinsichtlich der Konstruktion und der Komposition, sowie hinsichtlich der Verwendung von Sentenzen, wie Kahnt gezeigt hat, sondern es lassen sich in seinen Tragödien auch Stellen finden, deren Inhalt teilweise so lebhaft an Stellen der Seneca-Tragödien erinnert, dass sich die Vermutung, es habe eine bewusste Nachbildung stattgefunden, unwillkürlich aufdrängt. Wir erinnern z. B. an die Einleitung des Monologes des Antoniusschattens, eine Nachbildung der Einleitung des Monologes des Thyestesschattens im *Agamemnon*.

La Péruse hat bei der Bearbeitung der *Medea* des Seneca zwei grössere Partien des lateinischen Originals, nämlich den grössten Teil des I. Akts und den Anfang des II. (die Verse 24—149), sowie den IV. Akt (die Verse 599—878) nicht benutzt, die erste Hälfte des II. Akts des lateinischen Stücks noch für seinen I., die zweite Hälfte des lateinischen II. Akts für seinen III., den lateinischen III. Akt für seinen IV., den lateinischen IV. Akt für seinen V. verwendet, ausserdem sowohl für seinen II. als auch für seinen V. Akt bei Euripides Entlehnungen gemacht. Wiewohl er sich also hinsichtlich der Behandlung und insbesondere hinsichtlich der Verteilung des Stoffes keineswegs strenge an Seneca gehalten, und ihm die Tragödie des Griechen neben der latei-

aber nicht so sehr ins Gewicht. Denn der enge Anschluss bezeugt sich vielmehr in der Nachahmung der Manier des Vorbildes, weil sich diese in ihrer durchgreifenden Wirkung auf das grosse Ganze erstreckt, als in mehr oder weniger verschämten Plagiaten, die eben nur verstreute Einzelheiten ausmachen.“

nischen *Medea* als unmittelbare Vorlage gedient hat, so weist die französische *Médée* hinsichtlich der Form, vielleicht mit Ausnahme der Scene zwischen dem Chore und dem Erzieher, doch nur sehr wenig auf, was speziell der griechischen Tragödie eigen wäre. Trotz der unmittelbaren griechischen Vorlage folgt sie doch in der Hauptsache dem Muster der Seneca-Tragödie.

Grévin lag nicht nur das Muster der Seneca-Tragödie im allgemeinen vor, er hatte auch noch ein Beispiel der Nachbildung derselben in seiner unmittelbaren Vorlage, dem *Julius Caesar* Muret's, vor Augen. Sein *César* kann hinsichtlich der äussern Form den Charakter der Seneca-Kopie eben auch nicht verleugnen. Ausserdem finden sich in demselben auch zahlreiche Anklänge an die Seneca-Tragödien, die freilich zum grössern Teile durch Vermittlung des lateinischen *Julius Caesar* in das französische Stück übergegangen sein mögen.

Die *Soltane* und ebenso auch der *Aman* müssen ebenfalls als Kopien der Seneca-Tragödien bezeichnet werden. Was die erstere betrifft, so finden sich, wie Venema gezeigt hat, in ihr insbesondern Ähnlichkeiten mit der lateinischen *Medea*, bzw. der *Médée* des La Péruse. Der Verfasser des *Aman* hat im Gegensatze zu Des Mazures, trotz des biblischen Stoffes seines Stückes, sich doch auch der Schablone der Seneca-Tragödie angepasst.

Anhang.

Es bleibt nun noch übrig, uns über die bisher gefällten, auseinandergehenden Urteile über das Verhältnis der beiden *Agamemnon* Toutain's und Le Duchat's zu dem lateinischen *Agamemnon* zu entscheiden.

Der erstere bietet eine ziemlich getreue Übersetzung des lateinischen Originals. Die Übersetzung ist in 5 numerierte Akte eingeteilt, der Beginn der einzelnen Scenen wird durch Voranstellung der Namen der in denselben sprechend auftretenden Personen angedeutet. Bühnenanweisungen fehlen wie in dem Originale. In der Liste der Personen des Stücks werden zwei Chöre *Le Chœvr* und *Le Chœvr des Grecs* verzeichnet. Wir haben in der folgenden Tabelle den einzelnen Scenen der Übersetzung die entsprechenden Partien des Originals gegenübergestellt.

Das lateinische Original zählt 1032 Verse; Toutain braucht zur Wiedergabe derselben 1415 Verszeilen; mithin stehen die Verszahlen der beiden Stücke, des Originals und der Übersetzung, in einem Verhältnis wie 3:4. Bei Seneca entfallen 405 Verse auf die vier Zwischenaktsvorträge am Ende der vier ersten Akte, 627 Verse auf die übrigen Scenen; bei Toutain 585 auf die ersteren, 830 auf die letzteren. Während also zur Wiedergabe von 100 Versen der Zwischenaktsvorträge ca. 144 Verse erfordert werden, werden zur Wiedergabe von 100 Versen der übrigen Scenen nur ca. 132 benötigt. Die Übertragung der Chorpartien dürfte überhaupt viel mehr Schwierigkeiten geboten haben, als die der andern

	Toutain			Seneca		
	Seite	Vers	Verszahl	Seite	Vers	Verszahl
Acte I.						
L'ombre de Thieste	1 r.—2 v.	1—78	78	209 f.	1—56	56
Le Choevr	2 v.—4 r.	79—156	78	210 f.	57—107	51
Acte II.						
Clytemnestre, la Novrrice	4 r.—7 r.	157—320	164	212 ff.	108—225	118
Aegiste et Clytemnestre	7 r.—9 r.	321—436	116	215 ff.	226—309	84
Le Choevr	9 r.—11 r.	437—544	108	217 ff.	310—411	102
Acte III.						
Evribat et Clytemnestre	11 r.—15 v.	545—796	252	220 ff.	392a—588	197
Le Choevr et Cassandre	15 v.—20 v.	797—1081	285	225 ff.	589—781	193
Acte IIII.						
Agamemnon et Cassandre	21 r.—21 v.	1082—1115	34	231 f.	782—807	26
Le Choevr	21 v.—23 v.	1116—1229	114	232 ff.	808—866	59
Acte V.						
Cassandre	24 r.—25 r.	1230—1285	56	234 f.	867—909	43
Electre	25 r.	1286—1295	10	235	910—917	8
Strophil et Electre	25 r.—26 r.	1296—1339	44	235 f.	918—952	35
Clytemnestre, Electre, Aegiste et Cassandre	26 r.—27 r.	1340—1415	76	236 ff.	953—1012	60
			1415			1032

Scenen. Auffällig mag erscheinen, dass die 102 Verse des Chorgesangs am Ende des II. Akts mit nur 108 Versen wiedergegeben werden. Man könnte vermuten, der Übersetzer habe Kürzungen vorgenommen. Das ist aber nicht der Fall. Die verhältnismässig geringe Verszahl der Scene in der Übersetzung findet ihre Erklärung in der ausserordentlichen Kürze eines Teiles der entsprechenden Verse bei Seneca.

Das Verhältnis der Übersetzung zum Originale soll durch Gegenüberstellung von Textproben noch näher illustriert werden. Wir wählen zunächst ein Bruchstück aus dem Monologe des Thyestesschattens.

Toutain (S. 1 r. f.).

L'Ombre de Thieste.

De Pluton enfernal laissant les caves sombres,
Je vien Thieste hors des Stigiennes ombres:
Je m'enfui des enfers, ie recule les Dieus,
Ignorant qui des dieus m'est le plus odieus.
D'horreur tressaut mon ame, et ma poitrine atteinte 5
Pantoisement me bat, d'aprehensive crainte.
Les Penates ie voi de mon pere, ains plutôt
Les Lares fraternels:
voici l'antique pôt
Soutien du toit doré de mon pere Pelope:
D'ici pompeusement l'Achiuienne trope 10
Voit elire les Rois: et dessus bancs dorés
Là se pompent assis les princes ensceptrés:
Plus bas est le palais, et la voute Roialle,
Ici prent son repas la bouche Emperialle.
Je veus redeualler pourquoi m'aime-ie plus 15
Ici que sur les bords des enfernaus palus?
Que de voir vn fouët, et serpenteuse houpe,
Que le chien testes-trois baloie sus sa croupe:
Ou l'on voit Ixion d'un cordage massif 20
Lié, trainant sus soi vn rouët oppressif:
etc.

Als zweites Bruchstück wählen wir einen Teil des I. Zwischenaktsgesanges.

Toutain (S. 3 r. ff.)

Puis s'ensuit la triste Bellone, 115
Qui de sa main sanglante étonne
Les princes d'Erinne entachés:
Les noises sont tousiours suiuantes
Des Rois les orguilleuses tentes
Dont bien souuent ils sont touchés. 120
Combien que les armes s'apaisent,
Et les traisons des guerres cessent,

Seneca (S. 209).

Thyestis Vmbra.

Opaca linquens Ditis inferni loca 1
adsum profundo Tartari emissus specu,
fugio Thyestes inferos, superos fugo.
incertus utras oderim sedes magis:
en horret animus et pavor membra excutit: 5
video paternos, immo fraternos lares.
hoc est vetustum Pelopiae limen domus;
hinc auspicari regium capiti decus
mos est Pelasgis, hoc sedent alti toro
quibus superba sceptra gestantur manu; 10
locus hic habendae curiae —
hic epulis locus.
libet reverti: nonne vel tristes lacus
incolere satius,
nonne custotem Stygis
tergemina nigris colla iactantem iubis?
ubi ille celeri corpus evinctus rotae 15
in se refertur,
etc.

Seneca (S. 211).

. . . . . . sequitur tristis 81
sanguinolenta Bellona manu
quaeque superbos urit Erinys,
tumidas semper comitata domos,
quas in planum qualibet hora 85
tulit ex alto.
licet arma vacent
cessentque doli

Toutes fois dessous sa grandeur
Vn fais chancelle, et sa fortune
D'vne charge trop importune 125
Renuerse bas la pesanteur.
La nef aiant le vent en poupe
D'vn calme Zefir' qui l'empoupe
Peu seure d'elle va voguant:
La tour, dont la cime pointue 130
Veut percer les flancs d'vne nue,
Voit contre soi tousiours grondant
L'orage:
et les troncs des bois sombres
Les monts annuitans sous leurs ombres,
Se voient souuent deracinés: 135
Et sentent foudres outrageuses
Les monts
et des fieures pesteuses
Les hommes grands sont assenés.
Au parmi des troupes menues,
Qu'on voit aux campaignes venues 140
Ensemble les herbes macher,
Sus toutes plaît haût la visée
Sus vne, entre autres auisée,
Pour son traict au blanc decocher.
Bref tout cela qu'a fait paroître 145
La fortune ell' le fait decroître,
Et tomber tout en vn moment:
Vn bien long temps pourra donc viure
Quiconques humble veut ensuiure
L'humble petit contentement. 150
Heureus qui d'vne multitude,
Suit la champétre solitude,
Nouant paisible tout vn iour
Dessus le bort d'vn gros riuage,
Loin de l'effroi de tout orage 155
Sans eloigner son petit tour.

Von dem *Agamemnon* des Le Duchat konnten wir nur ein Bruchstück, denselben Teil des Chorgesanges am Ende

sidunt ipso pondere magna
ceditque oneri Fortuna suo.

vela secundis inflata notis 90
ventos nimium timuere suos,

nubibus ipsis inserta caput
turris pluvio vapulat Austro,

densasque nemus spargens umbras
annosa videt robora frangi; 95

feriunt celsos fulmina colles,

corpora morbis maiora patent

et cum in pastus armenta vagos
vilia currunt, placet in vulnus
maxima cervix. 100

quidquid in altum Fortuna tulit,
ruitura levat.

modicis rebus
longius aevum est:

felix mediae
quisquis turbae parte quietus
aura stringit litora tuta 105
timidusque mari credere cumbam
remo terras propiore legit.

des I. Aktes, den wir von dem *Agamemnon* Toutain's mitgeteilt haben, ausfindig machen. Dieses Bruchstück der Tragödie des Le Duchat ist bei Du Verdier [1]) enthalten. Wir stellen auch diesem die entsprechenden Verse des lateinischen Originals gegenüber.

Le Duchat.

Aux Courts la lay de Bellone
Se trouue le bras sanglant,
Aux Cours Erynne espoinçonne
L'ambition du plus grand.
Erynne tousiours connuë
Des maisons qui sur la nue
Fieres ont leué le front:

Qu'vne heure a mises à fond .

Bienque la guerre mutine
Ou la fraude n'y soit pas
La grandeur fond et se mine
Soubs son fais et tombe bas
De soy-mesme acrauantee,
Et la fortune euantee
Ne peut long temps sur son dos
Porter un fardeau si gros.
La Nef, qu'vn bon vent enleue,
Craint douteuse, son beau temps.
Plus hault vne tour s'esleue,
Plus est batue des vens.
Dans la forest ombrageuse
La tige est plus dangereuse
A rompre et prendre le saut,
Qui a le faiste plus hault.

[1]) *Bibliothèque* S. 389.

Seneca (S. 211).

. . . . . . sequitur tristis 81
sanquinolenta Bellona manu
quaeque superbos urit Erinys,
tumidas semper comitata domos,
quas in planum qualibet hora 85
tulit ex alto.
licet arma vacent cessent que doli,
sidunt ipso pondere magna
ceditque oneri Fortuna suo.
vela secundis inflata notis 90
ventos nimium timuere suos,
nubibus ipsis inserta caput
turris pluvio vapulat Austro,
densasque nemus spargens umbras
annosa videt robora frangi; 95
feriunt celsos fulmina colles,
corpora morbis maiora patent
et cum in pastus armenta vagos

La furtune rien ne leue
Que pour enfin l'abaisser.
L'humaine gloire est plus breue
Que le temps.
On voit passer
Toute chose à son contraire.

Heureux qui se peut retraire
Au moyen, et pres du bord
Singlant, tousiours nage au port.

Die Übersetzung Le Duchat's hält sich, wie man sieht, weniger getreu an das Original, als die Toutain's; es finden sich bei ihm insbesondere auch Lücken; in dem vorstehenden Bruchstück sind 5 Verse des Originals unübersetzt geblieben. Die nicht dem Chore zugeteilten Partien mögen wohl eine getreuere Wiedergabe gefunden haben. Nicht uninteressant ist, dass aus dem lateinischen *chorus* bei Le Duchat, bzw. bei Du Verdier ein *Chœur des Philosophes Grecs* geworden ist; es wird nämlich bei Du Verdier das von uns mitgeteilte Bruchstück der Tragödie des Le Duchat mit folgenden Worten eingeleitet: «*En la Tragedie, Le Chœur des Philosophes Grecs dit ainsi.*»

vilia currunt, placet in vulnus
maxima cervix. 100
quidquid in altum Fortuna tulit,
ruitura levat.
modicis rebus
longius aevum est:

felix mediae
quisquis turbae parte quietus
aura stringit litora tuta 105
timidusque mari credere cumbam
remo terras propiore legit.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXV.

DIE WIELANDSAGE IN DER LITERATUR.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

DIE
WIELANDSAGE
IN DER
LITERATUR.

VON

DR. P. MAURUS.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

Vorwort.

Die Wielandsage erfreute sich von jeher der besonderen Beachtung der Forschung — von den Brüdern Grimm und K. Müllenhoff bis auf die neueste Zeit herab.

Ich glaubte darum nichts Überflüssiges zu unternehmen, wenn ich im Folgenden alles diese Sage Berührende in einem Buche zu vereinigen suchte.

Fürs erste bringt nun dasselbe die von der Forschung gewonnenen Zeugnisse der Wielandsage in systematischer Darstellung. Natürlich erfuhren bei diesem Unternehmen die sämtlichen in den verschiedensten Büchern zerstreut liegenden, einschlägigen Abhandlungen die gebührende Beachtung. Durch die Verwertung der Ergebnisse dieser Einzeluntersuchungen, sowie durch die Heranziehung der neuesten Ausgaben der einzelnen Texte, dürfte dieses Material vielfach in neuem Gewande erscheinen.

Vor allem aber wird die Bedeutung und weite Verbreitung der Wielandsage dadurch klargelegt, dass das Bild der Sage in all ihren Gestaltungen von ihrem ersten Erscheinen in der Literatur an bis auf unsere Tage dem Leser vor Augen geführt wird.

Nicht ohne Interesse dürfte auch der Abschnitt sein, der den mittelalterlichen blutigen Mohrengeschichten gewidmet ist, auf deren Verwandtschaft mit der Wielandsage erstmals Professor Sarrazin in Herr. Arch. XCVII, 373 hinweist.

So war ich denn bestrebt, ein erschöpfendes Bild der Wielandsage zu geben.

Noch habe ich an dieser Stelle allen Förderern vorliegender Arbeit meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen. Herrn Prof. Dr. Varnhagen verdanke ich die Anregung und Anleitung zu derselben, während die Herren Professoren Dr. Breymann und Dr. Schick, meine hochgeschätzten Lehrer, mich bei der Drucklegung derselben mit Rat und That unterstützten. Herrn Prof. Dr. Schick insbesondere fühle ich mich für die viele Mühe, der er sich bei der Durchsicht meiner Arbeit unterzog, zum tiefsten Danke verpflichtet.

Besonderen Dank schulde ich auch der k. b. Hof- und Staatsbibliothek in München, der k. Bibliothek in Berlin, der k. k. Hofbibliothek in Wien, der Bibliothek in Leiden, endlich dem Richard Wagner-Museum in Eisenach, für die bereitwillige Überlassung der zur Ausführung vorliegender Arbeit benötigten Werke.

Inhalt.

Benützte Literatur.

A. Bücher, in denen über den Wielandmythus gehandelt wird.

Bahder, K. v.: König Rother. Halle. 1884. 8°.

Baumgarten, S. J.: Nachrichten von merkwürdigen Büchern. Halle. 1752—58. 12 Bde. 8°.

Binz, G.: Zeugnisse z. german. Sage in England (Beiträge z. Geschichte d. deutschen Sprache und Literatur, hersg. v. Sievers, XX, 143—223). Halle. 1895. 8°.

Bosworth, J. — Toller, N.: An Anglo-Saxon Dictionary. Oxford. 1882—98. 4 vols. 4°.

Brooke, Stopf. A.: The History of Early English Literature. London. 1892. 2 vols. 8°.

Brunet, J. Ch.: Manuel du Libraire. Paris. 1860—65. 6 vols. 8°.

Creizenach, W.: Studien z. Geschichte d. dramat. Poesie im siebzehnt. Jahrh. (Berichte üb. d. Verhandl. d. k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. zu Leipzig. 38. Bd.) Leipzig. 1886. 8°.

— —: Die Schauspiele d. engl. Komödianten. (Deutsche Nationallitteratur, herausg. v. J. Kürschner. 23. Bd.) Berlin und Stuttgart. 1889. 8°.

Daub, C. und Kreuzer, F.: Studien. Heidelberg. 1805 bis 11. 6 Bde. 8°.

Depping, C. B. et Michel, F.: Véland le Forgeron. Diss. Paris. 1833. 8°.

Detter, K.: Zur Völundarkvida. (Arkiv for nordisk Filologi III, 309 ff.) Christiania. 1886. 8°.

Fränkel, L.: Refer. über A. Schröer's Ausg. v. Percy's Reliques of Ancient English Poetry. (Engl. Stud. XIX, 423 ff.) Leipzig. 1894. 8°.

Gering, H.: Zum Clermonter Runenkästchen. (Zeitschrift f. deutsche Philologie XXXIII, 140 f.) Halle a. S. 1901. 8°.

Goedeke, K.: Grundriss d. deutschen Dichtung. 2. Aufl. Dresden. 1884—1900. 7 Bde. 8°.

Golther, W., Die Wielandsage und die Wanderung d. fränk. Heldensage. (Germania XXXIII, 449 ff.) Wien. 1888. 8°.

Graesse, J. G. Th.: Trésor des livres rares. Dresde. 1859 bis 69. 7 vols. 4°.

Grimm, J.: Irmenstrasse und Irmensäule. Wien. 1815. 8°.

— —: Deutsche Mythologie. 1.—2. Bd. 2. Aufl. Göttingen. 1844. 8°. 3. Bd. 4. Aufl., besorgt von E. H. Meyer. Göttingen. 1875—78. 8°.

Grimm, W.: Die deutsche Heldensage. 3. Aufl., von Reinh. Steig. Gütersloh. 1889. 8°.

Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen. 3. Bd. 3. Aufl. Göttingen. 1856. 8°.

— —: Deutsche Sagen. 2. Aufl. Berlin. 1865—66. 2 Bde. 8°.

Hofmann, K.: Über d. Clermonter Runen. (Sitzungsber. d. Münchner Akad. d. Wiss. 71, 665—76 und Nachtrag, ebend. 72, 461 f.) München. 1871—72. 8°.

Hummel, J.: Neue Bibliothek v. seltenen und sehr seltenen Büchern. Nürnberg. 1776—81. 2 Bde. 8°.

Jänicke, O.: Nachlese z. Heldensage. (Zeitschr. f. deutsches Altert. XV.) Berlin. 1870. 8°.

Jiriczek, O. L.: Deutsche Heldensagen, I. Bd. Strassburg. 1898. 8°.

— —: Ein französ. Wielandmärchen. (Stud. z. vgl. Literaturgesch. Erst. Bd. Heft III. S. 354 ff.) 1901. 8°.

Kemble, J. M.: Codex Diplomaticus Aevi Saxonici. London. 1839—48. 6 vols. 8°.

— —: The Saxons in England. London. 1849. 2 vols. 8°.

Kögel, R.: Geschichte d. deutsch. Literat. bis z. Ausgang des Mittelalt. I. Bd. Strassburg. 1894. 8°.

Kögel, R. — Bruckner, W.: Althoch- und altniederdeutsche Literatur. (Paul's Grundriss der german. Philologie. 2. Aufl. II, 29 ff.) Strassburg. 1901. 8°.

Köhler, R.: Kleinere Schriften. Erster Bd. Zur Märchenforschung. Herausg. von J. Bolte. Weimar. 1898. 8°.

Koeppel, E.: Beiträge z. Geschichte d. Elisabeth. Dramas. IV. Titus Andronicus. (Engl. Stud. XVI, 365 ff. und Nachtrag, ebend. S. 372 ff.) Leipzig. 1891. 8°.

— —: Quellenstudien zu den Dramen George Chapman's, Philip Massinger's und John Ford's. (Qu. F. 82.) Strassburg. 1897. 8°.

Kuhn, A.: Die Sprachvergleichung und die Urgeschichte d. indogerm. Völker. (Zf. f. vgl. Sprachforsch. IV, 81.) Berlin. 1855. 8°.

— —: Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen, Leipzig. 1859. 2 Bde. 8°.

Kummer, F.: Besprechung von Jos. Börsch's Drama 'Wieland der Schmied'. (Blätter f. literar. Unterhaltung. Jahrg. 1896. I, 26 f.) Leipzig. 1896. 4°.

Liebrecht, F.: Zur Volkskunde. Heilbronn 1879. 8°.

Meyer, E. H.: Mythologie d. deutsch. Heldensage von W. Müller. (Anzeig. f. deutsch. Altert. XIII, 19 ff.) Berlin. 1887. 8°.

— —: Indogerman. Mythen. Berlin. 1887. 2 Bde. 8°.

— —: German. Mythologie. Berlin. 1892. 8°.

Meyer, K.: Die Wielandsage. (Germania XIV, 283 ff.) Wien. 1869. 8°.

Mone, F. J.: Untersuchungen z. Geschichte d. teutschen Heldensage. Quedlinburg und Leipzig. 1836. 8°.

— —: Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe. 1846. 2 Bde. 8°.

Müllenhoff, K.: Wado. (Zeitschr. f. deutsch. Altert. VI, 62 ff.) Leipzig. 1848. 8°.

— —: Zeugnisse und Exkurse z. deutsch. Heldensage (ZE.), (ebend. XII, 253 ff.) Berlin. 1865. 8°.

Müller, P. E.: Sagabibliothek. II. Bd. Übers. v. G. Lange. Berlin. 1832. 8°.

Müller, W.: Mythologie d. deutsch. Heldensage. Heilbronn. 1886. 8°.

Napier, A. S.: The Franks Casket. (An English Miscellany Presented to Dr. Furnivall in Honour of his Seventy-fifth Birthday. S. 362 ff.) Oxford. 1901. 4°.

Niedner, F.: Volundarkviþa. (Zeitschr. f. deutsch. Altert. XXXIII, 24 ff.) Berlin. 1889. 8°.

— —: Zur Liederedda. Progr. Berlin. 1896. 8°.

Oesterlein, N.: Katalog einer R. Wagner-Bibliothek. Leipzig. 1882—95. 4 Bde. 8°.

Rassmann, A.: Die deutsche Heldensage und ihre Heimat. II. Bd. Hannover. 1863. 8°.

Rieger, M.: Die Nibelungensage. (Germania III, 176.) Stuttgart. 1858. 8°.

Sarrazin, G.: German. Heldensage in Shakspere's Titus Andronicus. (Herr. Arch. XCVII, 373 ff.) Braunschweig. 1896. 8°.

Schilling, H.: König Ælfred's Angelsächs. Bearb. d. Weltgeschichte des Orosius. Diss. Halle. 1886. 8°.

Schlösser, R.: Wieland der Schmiedt. Seine Entstehung, seine Quellen und seine Bedeutung. (Bayreuther Blätter 1895. S. 30—64.) Bayreuth. 1895. 8°.

Schrader, O.: Sprachvergleichung und Urgeschichte. Jena. 1890. 8°.

Schröer, A.: Titus Andronicus. Marburg. 1891. 8°.

Schück, H.: Vǫlundsagan. (Arkiv f. nordisk Filologi IX, 103 ff.) Lund. 1893. 8°.

Sijmons, B.: Heldensage. (Paul's Grundriss der german. Philologie. 2. Aufl. 3. Bd.) Strassburg. 1900. 8°.

Simrock, K.: Die Edda, die ältere und die jüngere, übers. und mit Erläuterungen begleitet. 2. Aufl. Stuttgart und Augsburg. 1855. 8°.

— —: Handbuch der deutschen Mythologie mit Einschluss der nordischen. 3. Aufl. Bonn. 1869. 8°.

Stephens, G.: The Old-Northern Runic Monuments I. London. 1866—67. fol.

Stieglitz, C. A. d. Ält.: Die Sage von Wieland dem Schmied, dem Dädalus der Deutschen. Leipzig. 1835. 8°.

ten Brink, B.: Geschichte d. engl. Litteratur, herausg. v. A. Brandl. I. Bd. 2. Aufl. Strassburg. 1899. 8°.

Trautmann, M.: Zur Berichtigung und Erklärung der Waldere-Bruchstücke. (Bonner Beiträge zur Anglistik. V, 162 ff.) Bonn. 1900. 8°.

— —: Zum zweiten Walderebruchstück (ebend. XI, 133 ff.). Bonn. 1901. 8°.

Uhland, L.: Schriften z. Geschichte d. deutsch. Dichtung und Sage. I. Bd. Stuttgart. 1865. 8°.

Varnhagen, H.: Zur Vorgeschichte der Fabel von Shakespeare's Titus Andronicus. (Engl. Stud. XIX, 163 f.) Leipzig. 1894. 8°.

Viëtor, W.: Das Angelsächs. Runenkästchen aus Auzon bei Clermont-Ferrand. Fünf Tafeln in Lichtdruck. Mit erklärendem Text. Marburg. 1901. 2 Hefte. 4°.

Voss, L.: Überlief. und Verfassersch. des mhd. Ritterromans Friedrich von Schwaben. Diss. Münster. 1895. 8°.

Wadstein, E.: The Clermont Runic Casket. (Skrifter utg. af Kongl. Human. Vetenskaps-Samfundet i Upsala VI, 7.) Upsala. 1900. 8°.

Wagner, R.: Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig. 1887. 2 Bde. 8°.

— —: R. Wagner's Briefe an Theod. Uhlig, Wilh. Fischer, Ferd. Heine. Leipzig. 1888. 8°.

— —: Briefe an Aug. Röckel von R. Wagner. Eingeführt durch La Mara. Leipzig. 1894. 8°.

Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. New and Revised Edition. London. 1899. 3 vols. 8°.

Warton, Th.: History of Engl. Poetry from the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century, Edited by W. E. Hazlitt. London. 1871. 4 vols. 8°.

Wedde, J.: Miscellen aus dem Sachsenwalde. (Jahrb. d. Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung. Jahrg. 1875.) Bremen. 1876. 4°.

Windle, B. C. A.: Life in Early Britain. London. 1897. 8°

Wolf, F.: Zu der Sage von Wieland dem Schmiede. (Altdeutsche Blätter I, 34 ff.) Leipzig. 1836. 8°.

Wülfing, J. E.: Besprechung von Jos. Börsch's Drama 'Wieland der Schmied'. (Deutsche Dramaturgie. Zeitschr. f. dramat. Kunst und Literatur II, 25 ff.) Leipzig. 1895—96. 4°.

Wülker, R.: Grundriss z. Geschichte der angelsächs. Litteratur. Leipzig. 1885. 8°.

— —: Bibliothek d. angelsächs. Poesie. Begründet von Chr. Grein. Kassel und Leipzig. 1881—98. 3 Bde. 8°.

— —: Geschichte der engl. Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien. 1896. 8°.

Zupitza, J.: Ein Zeugnis für die Wielandsage. (Zeitschr. f. deutsches Altertum XIX, 129 f.) Berlin. 1876. 8°.

B. Texte der Überlieferungen, Zeugnisse und Bearbeitungen der Wielandsage (sowie der verwandten mittelalterlichen Mohrengeschichten).

Adémar de Chabannes: Chronique publiée d'après les manuscrits par Jul. Chavanon. Paris. 1897. 8°.

Allfeld, Ph.: Wieland der Schmied. Oper in 3 Aufzügen. Nach Simrock's gleichnamigem Heldengedicht bearbeitet. Musik von Max Zenger. München. 1894. 12°.

Arwidsson, A. J.: Svenska Fornsånger, En Samling af Kämpavisor, etc. Stockholm. 1834—42. 3 vols. 8°.

Bandello, M.: Le tre parti de le Novelle. 3 vols. Lucca. 1554. 4°.

Bartsch, K.: Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. (Litt. Ver. 68. Bd.) Stuttgart. 1862. 8°.

Behaghel, O.: Heinrichs von Veldeke Eneide. Heilbronn. 1882. 8°.

Belleforest, Fr.: Histoires tragiques, Extraictes de l'italien de Bandel, etc. Rouen. 1603. 7 vols. 16°.

— — (span. Übers.): Historias tragicas exemplares, sacadas de las obras del Bandello Verones. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierre

Bouistau y Francisco de Belleforest. (A costa de Claudio Curlet.) Salamanca. 1589. 8°.

Bêowulf: Herausg. von M. Heyne. VI. Aufl., besorgt von A. Socin. Paderborn. 1898. 8°.

Bergmann, J.: Von dem übelen wîbe. (Anzeigebl. f. Wissensch. und Kunst, N 94 zu Jahrb. d. Literatur 94. Bd.) Wien. 1841. 8°.

Bladé, J. Fr.: Contes Populaires de la Gascogne. Tome I. (Les Littératures de toutes les nations, XIX.) Paris. 1886. 8°.

Bodin, J.: Les Six Livres de la République. Paris. (chez J. du Puys) 1577. fol.

— — (ital. Übers.): I sei libri della republica del Sig. Giovanni Bodino. Tradotti di lingua Francese nell' Italiana da Lorenzo Conti. Genua. 1588. fol.

— — (span. Übers.): Los Seis Libros de la Republica de Joan. Bodino. Traducidos de lengua Francesa, y emmendados Catholicamente: Por Gaspar de Annastro Ysunza. Turin. 1590. fol.

— — (lat. Übers.): Joan. Bodini de Republica Libri Sex, Latine ab Authore redditi, multo quam antea locupletiores et nunc hac secunda editione ex authoris autographo recogniti, etc. [Paris] Dupuys. 1591. 8°. Frankfurt. 1622. 8°. 1641. 8°.

— — (engl. Übers.): The Six Bookes of a Common-Weale, out of the French and Latine Copies, Done into English by Rich. Knowles. London. 1600. fol.

Börsch, J.: Wieland der Schmied. Drama in fünf Aufzügen. Bonn. 1895. 8°.

Comyn, A.: Joseph Börsch. Wayland the Smith. Drama in Five Acts. Translated by A. Comyn. London. 1898. 8°.

Costo, F.: Il Fuggilozio, diuiso in otto giornate, etc. Nuova Aggiunta al F. dello stesso Autore. Venetia. 1660. 8°.

Demmin, Aug.: Wieland der Schmied. Saga-Drama in vier Aufzügen. Leipzig. 1880. 8°.

Deutsches Heldenbuch: I. Teil: Biterolf und Dietleib, Laurin und Walberan, herausg. v. O. Jänicke. Berlin. 1866—70. 5 Teile. 8°.

II. Teil: Alphart's Tod, Rabenschlacht, herausg. v. E. Martin.
V. Teil: Virginal, herausg. v. J. Zupitza.

Doon de Maience: Chanson de Geste, publiée par A. Pey. Paris. 1859. 8°.

Drachmann, Holger: Vølund Smed, Melodrama. Tredie Oplag. Kjøbenhavn. 1898. 8°.

Fierabras: Chanson de Geste, publiée par A. Kroeber et G. Servois. Paris. 1860. 8°.

— —: Fierabras, Ein schöne History von einem Riesen aus Hispanien, etc., auss Frantzösischer Spraach verteutscht. Cölln. 1603. 8°.

— —: Der Roman von Fierabras, Provenzal. herausg. v. J. Bekker. Berlin. 1829. 4°.

— —: El cantare di Fierabraccia et Uliuieri, herausg. v. E. Stengel. Marburg. 1880. 4°.

— —: Sir Ferumbras, Edited by S. J. Herrtage. London. 1879. 8°.

Golther, W.: Das Lied vom Hürnen Seyfried nach der Druckredaktion des 16. Jahrh. Mit einem Anhange. Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried nach der ältesten Ausgabe (1726). Halle a. S. 1889. 8°.

Görres, G.: Der hürnen Siegfried und sein Kampf mit dem Drachen. Eine altteutsche Sage. 2. Aufl. Regensburg. 1883. 8°.

Goulart, S.: Thresor d'Histoires Admirables et Memorables de nostre temps, Recueillies de plusieurs Autheurs, Memoires et Avis de divers Endroits. Mises en lumière par Simon Goulart Senlisien. 1610. 3 vols. 8°.

— — (holländ. Übers.): Cabinet der Historien. Bestaende in veel vreemde, notabele en uytstekende Geschiedenissen. Door Sim. Goulart. zijnde seer vermakelick en profytelick te lesen, alle Beminners der Wetenschappen. Uyt het Frans vertaelt. T'Amsterdam. 1664. 4 vols. 12°.

Groote, E. v.: Des Meisters Godefrit Hagen, der Zeit Stadtschreibers, Reimchronik der Stadt Cöln aus dem dreizehnten Jahrh. Cöln a. Rh. 1834. 8°.

Grundtvig, Svend: Danmark's gamle folkeviser I. Kjöbenhavn. 1853. fol.

Hadorph, J.: Två gambla svenske Rijm-Krönikor. Stockholm. 1674—76. 2 vols. 4°.

Hágen, F. H. v. und Primisser, A.: Der Helden Buch in der Ursprache herausg. Berlin. 1820—25. 2 Bde. 4°.

Heerbrandt, G.: Wieland der wackere Schmied. Nach einer alten Volkssage bearbeitet. Schwäb. Hall. 1854. 8°.

Heinric: Roman van Heinric en Margriete van Limborch, uitgegeven door Mr. L. Ph. C. van den Bergh. Leiden. 1846—47. 2 Teile. 8°.

Hildebrand, K.: Die Lieder der älteren Edda (Sæmundar Edda). Paderborn. 1876. 8°.

Holthausen, F.: Die Altengl. Waldere-Bruchstücke. Neu herausg. Mit 4 Autotypien. Göteborg. 1899. 8°.

Holz, G.: Die Gedichte vom Rosengarten zu Worms. Halle a. S. 1893. 8°.

Hondorff, A.: Promptuarium Exemplorum. Franckfurt am Mayn. 1577. fol.

Huon de Bordeaux: Chanson de Geste, publiée par F. Guessard et C. Grandmaison. Paris. 1860. 8°.

— —: Les gestes et faictz merveilleux du noble Huon de Bordeaulx. Paris (ohne Jahreszahl). fol.

Hyltén-Cavallius, G. O.: Sagan om Didrik af Bern. Stockholm. 1850—54. 8°.

Keck, K. H.: Die Sage von Wieland dem Schmied. Nach der echten Überlieferung erzählt. (Dritter Teil von Iduna, Deutsche Heldensagen, dem deutschen Volk und seiner Jugend wiedererzählt.) Leipzig. 1878. 8°.

Keller, A. v.: Das Deutsche Heldenbuch nach dem muthmasslich ältesten Drucke neu herausg. (Litt. Ver. 87. Bd.) Stuttgart. 1867. 8°.

Labbe, Ph.: Novae Bibliothecae Manuscriptor. Librorum Tomus II. Paris. 1657. fol.

Layamon's Brut, Edited by Th. Madden. London. 1847. 3 vols. 8°.

Manlius, J.: Locorum communium collectanea, etc. Budissinae. 1565. 8°.

Massinger, Ph.: Plays edited with Notes Critical and Explanatory by W. Gifford. The second edition. London. 1813. 4 vol. 8°.

Melander: Jocorum atque Seriorum tum novorum, tum Selectorum atque Memorabilium Libri tres. Recensentibus Othone J. C. filio et Dionysio P. P. H. Melandris. Frankfurt. 1617. 3 vols. 8°.

— (deutsche Übers.): Lich. 1605. 8°. Rostock. 1638. 8°.

Oehlenschläger, A.: Vaulundurs Saga, udgivet ved F. L. Liebenberg. (Folkeudgave Nr. 21.) Kjøbenhavn. 1888. 12°.

— —: A. Oehlenschläger's Schriften. 15. Bdchen. König Hroar. 17. Bdch. Waulundur. Breslau. 1830. 12°.

Orbarius, Th.: Boethii de Consolatione Philosophiae Libri V. Jena. 1843. 8°.

Peiper, R.: Ekkehardi Primi Waltharius. Berlin. 1873.

Percy's Reliques of Ancient Poetry: Herausg. von A. Schröer, Heilbronn 1889 und Berlin. 1893. 2 Bde. 8°.

Pontanus, J.: Joannis Joviani Pontani Opera omnia soluta oratione composita. III partes. Venetiis in Aedibus Aldi. 1518—19. 3 vols. 4°.

Ragor, J. H.: Locorum, etc. (s. ob. Manlius). Der erste Theil. Frankfurt. 1566. 8°.

Raimbert de Paris: La Chevalerie Ogier de Danemarche, publiée par J. Barrois. Paris. 1842. 2 vols. 8°.

Raoul de Cambrai: Chanson de Geste, publiée par P. Meyer et A. Longnon. Paris. 1882. 8°.

Ritson, J.: Ancient Engleish Metrical Romanceës. London. 1802. 3 vols. 8°.

Roxburghe Ballads, The: Printed for the Ballad Society. Hertford. 1871—74. 2 vols. 8°.

— —: Edited by Charles Hindley. London. 1873—74. 2 vols. 8°.

San-Marte: Vita Merlini, latein. Gedicht aus dem 13. Jahrh. Halle. 1853. 8°.

Scheffel, J. V. v.: Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrh. 29. Aufl. Stuttgart. 1877. 8°.

Schlemm, O.: Drei Dramen zur Composition geeignet. Mit einer Einführung und einer ästhetischen Studie über das musicalische Drama. Hannover. 1880. 8°.

Schmidt-Weissenfels: Zwölf Schmiede. Histor.-novellist. Bilder der bemerkenswerthesten Zunftgenossen. 2. Aufl. Stuttgart. 8°.

Schönhuth, O. F. H.: Hugdietrichs Brautfahrt und Hochzeit. Wieland der kunstreiche Schmied. Zwei sehr ergötzl. und abenteuerl. Historien. Aus alter Geschrift gezog. und aufs Neue erzählt. 2. Aufl. Reutlingen. 1846. 8°.

Scott, W.: Kenilworth. (Tauchnitz Edition.) Leipzig. 1845. 8°.

Sedgefield, W. J.: King Alfred's Old Engl. Version of Boethius De Consolatione Philosophiae. Oxford. 1899. 8°.

Shakspere, W.: The Works of W. Shakespeare, ed. by W. G. Clark and W. A. Wright. (Globe Edition.) London. 1895. 8°.

Simrock, K.: Wieland der Schmied, Heldengedicht. 3. Aufl. Stuttgart und Tübingen. 1851. 12°.

— —: Das Heldenbuch. Stuttgart und Tübingen. 1843—44. 4 Bde. 8°.

Stark, F.: Dietrich's erste Ausfahrt. (Litt. Verein.) Stuttgart. 1860. 8°.

Stengel, E.: Bruchstück der Chanson de Garin de Monglane. (Gröber's Z. f. rom. Phil. VI, 403 ff.) Halle. 1882. 8°.

Sweet, H.: King Alfred's Orosius Part I. Old-Engl. Text and Latin Original. (E. E. T. S.) London. 1883. 8°.

Thèbes, le Roman de: publié par L. Constans. Paris. 1890. 2 vols. 8°.

Thierry, A.: Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands. Paris. 1883. 2 vols. 8°.

Thomae, H.: Titus und Tomyris oder Traur-Spiel. Beygenahmt die Rachbegierige Eyfersucht. Aufgesetzt von Hieronymo Thomae von Augstburg. Giessen. 1661. 4°.

Titus Andronicus: Eine sehr klägliche Tragoedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denckwürdige actiones zu befinden. Herausg. v. W. Creizenach. (23. Bd. von Kürschner's Nationallitteratur.) Berlin und Stuttgart. 1889. 8°.

Todd, H. A.: La Naissance du Chevalier au Cygne, ou les Enfants Changés en Cygnes. French Poem of the XII th Century. (Publ. of the Mod. Lang. Assoc. of America.) Baltimore. 1889. 8°.

Torrent of Portyngale: Edited by E. Adam. (E. E. T. S.) London. 1887. 8°.

Unger, C. R.: Saga Điđriks Konungs af Bern. Christiania. 1853. 8°.

Vos, J.: Aran en Titus, of Wraak en Weer Wraak. Treurspel door Jan Vos. t'Amsteldam. 1724. 8°.

Wace: Le Roman de Brut par Wace, publié par Le Roux de Lincy. Rouen. 1836—38. 2 vols. 8°.

Wagner, R.: Gesammelte Schriften und Dichtungen von R. Wagner. 2. Aufl. 3. Bd. Leipzig. 1887. 8°.

Wartmann, H.: Urkundenbuch der Abtei Sanct Gallen. Zürich und S. Gallen. 1863—64. 4 Bde. 4°.

Wilken, E.: Die Prosaische Edda im Auszuge nebst Völsunga-saga und Nornagests-tháttr. Paderborn. 1877. 8°.

Zarncke, F.: Das Nibelungenlied. 6. Aufl. 12. Abdruck des Textes. Leipzig. 1887. 8°.

I. Die Wielandsage.

Die Wielandsage tritt uns zum ersten Male in einem der ältesten Lieder der Edda, der Vølundarkviđa, in bereits ausgebildeter Gestalt entgegen, so dass dieses Eddalied die älteste und wichtigste Überlieferung des Mythus von Wieland dem Schmiede bietet.

Es beginnt darum dieses Kapitel mit der Erzählung der Wielandsage nach der Vkv., und zwar nach deren vollständigeren Gestalt, dem strophischen Teile. Da aber die Vkv. (bestehend aus Prosanotiz und strophischen Teil) die Unterscheidung zweier verschiedener Typen der Wielandsage notwendig macht, so glaube ich, trotzdem der eine Typus (Prosanotiz) gegenüber dem anderen (strophischen) Teil fast gar nicht in Betracht kommt, weil er in der Folge nur in einem einzigen Zeugnisse Vertretung gefunden hat, gleich von vornherein beide Typen strenge von einander scheiden und ihre gegenseitige Unabhängigkeit betonen zu müssen. Denn fürs erste ist doch durch die Thatsache des einmaligen Vorkommens in der Literatur die selbständige Fortpflanzung dieses Typus erwiesen, dann aber erfordern die neuzeitlichen Bearbeitungen der Wielandsage eine genaue Kenntnis beider Typen, weil in ihnen die Verknüpfung von beiden fast durchwegs unternommen wird, wie wir sehen werden.

Weiter sind auch die Fragen über Heimat, Ursprung und Alter unserer Sage zu behandeln. Bei ihrer Beantwortung

habe ich mich nur an die neuesten Ergebnisse der Forschung, wie sie vor allem in den beiden hervorragenden Arbeiten von Jiriczek (*Deutsche Heldensagen* I) und Sijmons (*Die Heldensage*, in *Paul's Grundriss d. germ. Phil.*, 2. Aufl. III. Bd.) niedergelegt sind, anzuschliessen.

a) Die Sage nach ihrer episch-heroischen Gestalt der Überlieferung im strophischen Teil der Vkv.[1])

Níđuđ, König der Niaren, dringt mit seinen Leuten in das Wolfsthal ein und überfällt Vølund, den ersten der Schmiede. Sie nehmen sein Schwert und seine Schätze (darunter einen überaus wichtigen Ring, den Níđuđ nach seiner Heimkehr der Tochter gibt)[2]) und schleppen ihn gefesselt nach dem königlichen Palaste. Auf den Rat der Königin durchschneidet man dem Finsterblickenden die Kniesehnen und setzt ihn auf einem benachbarten Holm gefangen. Dort fertigt Vølund Kostbarkeiten und sinnt auf Rache, die er in folgender Weise zur Ausführung bringt:

Die zwei jungen Söhne des Königs kommen zu seiner Schmiede, um sein Gold und seine Kostbarkeiten zu schauen. Vølund ergreift sie und schlägt ihnen die Köpfe ab. Aus ihren Schädeln bildet er Trinkschalen für den König, aus ihren Augen Edelsteine für die Königin und aus ihren Zähnen Brustspangen für Bǫđvild, die Königstochter. Und als Bǫđvild ihren Ring gebrochen hat und deshalb zu ihm gekommen ist, damit er ihn wiederherstelle, reicht er ihr einen betäubenden Trunk und thut ihr Gewalt an.

Nachdem er sich also gerächt hat, erhebt er sich in die Lüfte (mit Hilfe des wiedergewonnenen Ringes, ist anzunehmen).[2]) Auf des Palastes Zinne sitzend verkündet Vølund dem

[1]) Benutzt wurde für die *Vkv.* die *Edda-Ausgabe* von K. Hildebrand, *Paderborn* 1876 (*Vkv.* S. 131—139).

[2]) Nähere Ausführung über die Bedeutung des Ringes folgt S. 13 f.

Könige sein vollbrachtes Rachewerk und fliegt hohnlachend davon. Níðuð aber vernimmt aus dem Munde der Tochter die Bestätigung ihrer Schande.

b) Unterscheidung zweier verschiedener Typen der Sage in der Vkv.

Die einleitende Prosanotiz der Vkv.[1]) zwingt uns durch ihre Angaben zu dem Schlusse, dass ausser der im darauffolgenden stroph. Teil (Inhaltsang. oben) wiedergegebenen Tradition der Sage noch eine andere ursprüngliche Überlieferung derselben bestanden hat. Doch lässt sich aus dieser Prosaangabe ein so wenig klares Bild gewinnen, dass infolgedessen der genannte stroph. Teil allein als die eigentliche Wielandsage zu bezeichnen ist. Dessen ungeachtet ist aber daran festzuhalten, dass ursprünglich zwei verschiedene Überlieferungen der Sage (wohl beide in Liedform) bekannt waren. Diese wurden dann von dem norwegischen Dichter zu einem Ganzen in der Vkv. verbunden (vgl. unten S. 13).

So müssen wir in der Vkv. zwei von einander verschiedene Sagentypen unterscheiden. Beide gehen jedoch wiederum von derselben Quelle aus — dem niederen Mythus des zauberhaften Schmiedes, welcher bei den meisten Völkern verbreitet war.[2]) Die beiden Typen sind:

[1]) Die *Vkv.* zerfällt in 2 Teile: 1. die Prosanotiz am Anfang und 2. der daranschliessende stroph. Teil. Der Inhalt der Prosanotiz ist folgender (nach Hildebrand S. 131):

Níðuð war König in Schweden und hatte zwei Söhne und eine Tochter Bǫðvild. Slagfiðr, Egill und Vølundr waren drei Brüder, Hlaðguðr svanhvít, Hervǫr alvitr und Ǫlrún drei Schwanenmädchen. Es kamen die Walküren über den Dunkelwald geflogen und liessen sich am Meeresstrande nieder. Die Brüder ergriffen sie und machten sie zu ihren Frauen. Aber nachdem sieben Winter vorübergegangen, flogen die Mädchen wieder fort in den Kampf und verliessen die Brüder. Egill und Slagfiðr gingen nun weg, um Ǫlrún und Svanhvít zu suchen. Vølundr aber blieb im Wolfsthal.

[2]) Literaturnachweis hierüber Jiriczek S. 7; die Fortpflanzung dieses Mythus bis auf unsere Zeit ist durch die *Volkssage von Berkshire* (s. S. 28 ff.) erwiesen.

I. Der Typus von dem 'Schwanjungfrauenraube'.

II. Der Typus von 'Wieland's Gefangenschaft und Rache'.

Typus I nun findet sich mit Beziehung auf unseren Helden nur in einem einzigen Zeugnisse[1]), dem mhd. Gedichte 'Friedrich von Schwaben'. Alle übrigen Zeugnisse unserer Sage gehören Typus II an, der also mit vollem Rechte die eigentliche Wielandsage genannt werden kann (s. nähere Ausführung der in b enthaltenen Punkte bei Jiriczek S. 3 ff. und Sijmons § 62. 63. 64).

c) Heimat, Ursprung und Alter der Sage.

Heimat. Die Sage gehört Niederdeutschland an, wie die Untersuchungen über diesen Punkt hinlänglich darlegen (s. Sijmons § 63; Kögel-Bruckner, Paul's Gr. II² § 23).

Ursprung.[2]) Obwohl nicht geleugnet werden kann, dass die primitiven Motive unserer Sage sich bei vielen Völkern vorfinden (s. oben über den Mythus vom zauberhaften Schmiede) und zahlreiche Parallelen insbesondere in der griechischen und indischen Mythologie nachweisbar sind[3]) (Jiriczek S. 3, reiche Literaturangabe), so ist die Wielandsage doch eine germanische Sage. An ihrer echt germanischen Grundlage darf nicht gerüttelt werden und ist die Annahme, dass antike Mythen zur Bildung der Wielandsage beigetragen haben[4]), durchaus abzulehnen (Sijmons § 64).

---

[1]) Doch ist sonst das Motiv vom 'Schwanjungfrauenraub' weit verbreitet (Literaturangabe Jiriczek S. 9).

[2]) Über diese schwierige Frage haben wiederum Jiriczek S. 1 ff. und Sijmons § 64 gründlichst gehandelt. Im folgenden ist darum nur das Ergebnis dieser Untersuchungen wiederholt.

[3]) Um nur ein Beispiel anzuführen, wähle ich aus F. Liebrecht's '*Zur Volkskunde*' S. 248 folgende Parallele: „Als Amor von der ungehorsamen Psyche scheidend in die Luft emporfliegt, lässt er sich noch einmal auf den Gipfel einer hohen Cypresse nieder und richtet von da an sie seine letzten Worte." — In der Vkv. str. XXIX, 5 f. erhebt sich Vølund nach Bǫðvild's Schwächung lachend in die Luft und spricht dann auf des Palastes Zinne sitzend mit Níðuð (str. XXX).

[4]) A. Kuhn, *Z. f. vgl. Spr.* IV, 95 ff., versucht die germanische

Alter. Das Alter der Sage kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Jedenfalls aber muss die Sage bereits im 7. Jahrh. nach England und nicht viel später nach dem Norden gewandert sein.[1]) (Sijmons § 62. 63.)

II. Die Verbreitung der Sage in der Literatur.

Die Wielandsage zählt zu den herrlichsten der vom Volke geschaffenen Sagen. Naturgemäss sehen wir uns daher

---

Wielandsage vom griechischen Dädalosmythus abzuleiten; Golther, *Germ.* XXXIII, 449 ff.. sucht die germanische Wielandsage als eine Verschmelzung der zwei antiken Mythen von Vulcan und Dädalus zu erklären, die im 6. Jahrh. ein fränkischer Redaktor unternommen. und Schück, *Ark. f. nord. Fil.* IX, 103 ff., betrachtet die Wielandsage als eine Übertragung der Dädalussage, die er sich in dieser Form selbst komponierte.

[1]) Die ersten literarischen Spuren, die vielleicht auf unsere Sage bezogen werden könnten, finden sich in einer Stelle der '*Vita S. Severini*' des *Eugippius* aus dem Anfang des 6. Jahrh. (um 511), woselbst von einem Strafgericht berichtet wird, das Giso, die Gemahlin des rugischen Königs Feletheus, die Verfolgerin des hl. Severinus, betroffen. Sie lautet: Velox itaque secuta correptio animum prostravit arrogantis. quosdam enim aurifices barbaros pro fabricandis regalibus ornamentis clauserat arta custodia. ad hos filius memorati regis admodum parvulus, nomine Fridericus, eodem die quo regina servum dei contempserat, puerili motu concitus introivit. tunc aurifices infantis pectori gladium imposuere dicentes, quod si quis ad eos absque juramenti praefixo ingredi conaretur, parvulum regium primitus transfigerent et semet ipsos postea trucidarent; quippe cum sibi nullam spem vitae promitterent. macerati diuturnis ergastulis. his auditis regina crudelis et impia, vestibus dolore conscissis talia clamabat „o serve dei Severine . . . . . et aurifices protinus accipientes sacramentum ac dimittentes infantulum pariter et ipsi dimissi sunt. (*Mon. Germ. Hist. Auct. antiquissimi* I, 2, cap. VIII. S. 11, Hds[3] 454). Da aber der wirkliche Zusammenhang dieser Episode mit unserer Sage durchaus nicht bewiesen werden kann, so ist es nicht nötig, hier darauf näher einzugehen (vgl. hiezu Jiriczek S. 30 f., Sijmons § 64).

in zahlreichen literarischen Erzeugnissen mit ihr in Berührung gebracht.

Wir wollen uns nun bei der Untersuchung derselben zunächst mit der mittelalterlichen Literatur befassen und behandeln daher

A. Die literarischen Überlieferungen, Zeugnisse und Anspielungen des Mittelalters.

Die Verbreitungsgeschichte der Wielandsage im Mittelalter ist nach den von der Forschung gewonnenen Resultaten folgende:

Als Wiege der Sage ist Niederdeutschland (Sachsen) anzusehen (vgl. oben Kap. I, c). Von da ergiessen sich schon frühzeitig nacheinander zwei Hauptströme der Sage nach England und nach dem Norden. Auch nach Oberdeutschland wandert die Sage, ohne jedoch dort festen Fuss zu fassen. In der Heimat selbst lebt die Sage unterdess immer weiter und bildet im Laufe der Zeiten neue Variationen, die wieder in verschiedene Richtungen ausströmen, so dass vor dem 12. Jahrh. ein neuer Sagenzufluss nach England und dann wiederholt nach dem Norden gehen konnte. Vom Norden war bereits im 10. Jahrh. die Kunde vom Schmiede Wieland durch die Normannen nach Frankreich gebracht worden. Endlich finden sich in niederländischen Gedichten aus dem Siegfried-Dietrichsagenkreise Anspielungen auf die Wielandsage.

Diesem Stammbaum der Sagenverbreitung zufolge trete ich nun an die Behandlung der einzelnen Gruppen heran, dabei stets das chronologische und geographische Prinzip im Auge behaltend. Die Glieder einer jeden Gruppe sind ebenfalls chronologisch geordnet (mit einer Ausnahme: unter den ae. Zeugnissen wird Dêors Klage als das wichtigere Zeugnis vor Bêowulf und die Waldere-Bruchstücke gestellt). Endlich gebe ich am Schlusse einer jeden geographischen Gruppe die etwaigen Lokalzeugnisse der Sage.

Die früheste Gruppe bilden

Die altenglischen Zeugnisse.[1]

Hierher gehören:

Das Clermonter Runenkästchen (Franks Casket)[2])
aus dem Ende des 7. oder Anfang des 8. Jahrh.
Ausgabe von W. Viëtor, Marburg 1901. 2 Hefte.

„The Franks Casket“ bietet das älteste Zeugnis für unsere Sage.[2]) Auf diesem Kästchen aus Walrossbein ist auf der vorderen Seite links eine Scene aus der Wielandsage dargestellt, wie solches zuerst Bugge erkannt hat (s. Stephens, Old Run. Mon., S. LXIX f.).

Bugge's Deutung dieser Scene ist folgende:

Ein Weib, Beadohild, kommt mit ihrer Dienerin zu Wéland. Der Körper ihres erschlagenen Bruders liegt am Boden und ein anderer Mann, Egil, Wélands Bruder, fängt Vögel.

Jiriczek, a. a. O. S. 19 f., deutet nun die letztgenannte Person anders. Seiner Auffassung nach stellt sie einen Königssohn dar, der auf der Jagd nach Vögeln begriffen ist.

In der That ist Jiriczek's Erklärung, der sich auch Sijmons (S. 724, Note) rückhaltslos angeschlossen hat, sehr überzeugend. Denn wäre Bugge's Deutung die richtige, so müssten bereits in so früher Zeit zwei Varianten der Fluchtscene be-

---

[1]) Vgl. Depping, *Vél. le F. chap.* III, Binz, *Beitr.* XX, 186 ff., Jiriczek S. 28 f.

[2]) Vgl. Stephens, *Old North. Run. Mon.* *, Wülker, *Grundriss* S. 356 f. (Literaturangabe), *Bibl. d. ags. Poesie I.* *, *E. Lit.-Gesch.* S. 19*, K. Hofmann, *Sitz.ber. d. kgl. bayer. Akad. d. Wiss.* 71, 665 ff., 72, 461 f., Brooke, *E. E. Lit.* I, 84, Note, Binz, a. a. O. S. 188, Jiriczek a. a. O. S. 16 ff. und die *Deutsche Heldens.* *, 2. Aufl. Leipzig 1897, S. 162, Sijmons § 12, 62, E. Wadstein, *The Clermont Run. Casket* *, Upsala 1900, A. S. Napier, *The Franks Casket* *, Oxford 1901, W. Viëtor, *Das ags. Runenkästchen aus Auzon bei Clermont-Ferrand* *, Marburg 1901, 2 Hefte, H. Gering, *ZfdPh.* XXXIII, 40 f. — Die mit * bezeichneten Abhandlungen enthalten Abbildungen des Kästchens.

[3]) Obwohl für unsere Sage kein literarisches, sondern lediglich bildliches Zeugnis, dürfte doch dies hier der geeignetste Ort für seine Aufnahme sein.

kannt gewesen sein: die Flucht mit Hilfe des Ringes und die Flucht vermittelst des Federhemdes. Aber es ist doch gewiss nicht wahrscheinlich, dass zu einer Zeit, in welcher die albische Natur des Helden noch nicht vergessen war, wie die jüngere Vkv. bezeugt, zugleich an eine Flucht vermittelst des künstlich gefertigten Federhemdes gedacht worden sei.

Anmerkung. Die letzten Herausgeber des ae. Runenkästchens — Napier, Wadstein, Viëtor — behalten Bugge's Deutung bei. Wadstein insbesondere tritt für diese ein und sucht Jiriczek's Ausführungen zu entkräften. Doch vermögen alle von ihm angeführten Gründe mich nicht zu bestimmen, Jiriczek's Ansicht aufzugeben.[1])

So zeigt also das Clermonter Runenkästchen die Scene von Wieland's Rache in ihren beiden entscheidenden Momenten, der Tötung der Königssöhne und der Entehrung der Königstochter (Sijmons § 62).[2])

Dêor's Klage (Des Sängers Trost).[3]) 8. Jahrh.

Text nach Grein-Wülker I 278—280.

In diesem Gedichte wird anspielungsweise auf die wesentlichsten Züge unserer Sage hingewiesen: Wêland's Fesselung

[1]) Viëtor nimmt nicht so entschieden wie Wadstein zu dieser Frage Stellung. Er sagt: „Jiriczek und Sijmons halten diesen Zug der Sage für jünger und sehen in der Figur einen der auf der Jagd verirrten Königssöhne [?]. Auch Wadstein bezweifelt die Richtigkeit dieser Annahme und weist Jiriczek's Gründe zurück.“ — Napier nimmt auf Jiriczek's Deutung gar nicht Bezug.

[2]) Auch eine Scene auf dem Deckelbilde des Runenkästchens ist für uns nicht ohne Interesse, da ein dort abgebildeter Bogenschütze, der im Kampf mit zahlreichen Angreifern liegt, als Egil (der Name Ægili ist gleichfalls auf dem Bilde in Runen zu lesen), der aus der ThS. als Bogenschütze bekannte Bruder Wieland's, erklärt wird, so bereits von Bugge, etc. Dass sich Reminiscenzen an dieselbe Geschichte von Egil in englischen Balladen erhalten haben, sucht Wadstein a. a. O. an der Hand einer solchen nachzuweisen. Während H. Gering, *ZfdA.* XXXIII, 40f. geneigt ist, der Ansicht Wadstein's beizupflichten, weisen dagegen Napier und Viëtor die Berechtigung zu einer solchen Annahme zurück. Da wir hier nun jedenfalls den Bruder Wieland's ohne Zusammenhang mit unserer Sage vor uns haben, so dürfte dieser kurze Hinweis auf diese Scene vollauf genügen.

[3]) Vgl. Kemble. *The Saxons* I, 421; Brooke a. a. O. I, 8,

durch König Nîđhâd und die Schwängerung der ihrer Brüder beraubten Beadohild (Sijmons § 62).

Die betreffenden Strophen lauten:[1])

Wêland him be wurnan[2]) *wræces cunnade,*
ânhŷdig eorl earfoþa drêag.
hæfde him tô gesîþþe sorge and longaþ,
wintercealde wræce: wêan oft onfond,
siþþan hine Nîđhâd on nêde legde,
swoncre seonobende[3]), *onsyllan monn.*
þæs oferêode, þisses swâ mæg!
Beadohilde ne wæs hyre brôþra dêaþ
on sefan swâ sâr swâ hyre sylfre þing,
þæt hêo gearolîce ongieten hæfde,
þæt hêo êacen wæs, æfre ne meahte
þrîste geþencan, hû ymb þæt sceolde.
þæs oferêode, þisses swâ mæg!

Zeigen nun die beiden angeführten Strophen des ae. Liedes vollkommene Übereinstimmung mit dem Berichte der Vkv., so kann der Dichter dennoch keine nordische Quelle benutzt haben, da die von ihm gebrauchten Namensformen nicht die nordischen, sondern die deutschen sind, nur anglisiert (Kögel a. a. O. S. 102 f., Binz a. a. O. S. 189). Es bleibt also nur die Annahme offen, dass der altengl. und der nordischen Überlieferung eine gemeinsame Quelle zu Grunde gelegen hat, ein niederdeutsches Lied von Wêland's Gefangenschaft und Rache (Niedner, ZfdA. XXXIII, 36; Kögel a. a. O. S. 103; Jiriczek S. 29; Sijmons § 62).

Note B 326; *Hds*[2] N 8, 1; Niedner, *ZfdA*. XXXIII, 24 ff.; Kögel, *Deutsche Litg.* I, 101 ff.; Binz, a. a. O., S. 186; Jiriczek. S. 28, Note 1; Sijmons, § 13, 62; ten Brink, *E. Litg.*[2] I, 71 f.

[1]) Ich habe in den angeführten ae. Texten die Längezeichen eingesetzt, wenn sie in den benutzten Ausgaben nicht vollständig angegeben waren.

[2]) Kögel schlägt statt *bewurman* die Form *be wurnan* vor.

[3]) Ebenfalls nach Kögel.

Bêowulf[1]) (gehört spätestens dem 8. Jahrh. an).
Text nach der Ausgabe von Heyne-Socin.

Im Bêowulf wird Wêland ein kunstvoll gearbeitetes Panzerkleid zugeschrieben. v. 452 ff. richtet Bêowulf an Hrôđgâr, den Dänenkönig, die Bitte:

'Onsend Higelâce, gif mec hild nime,
beadu-scrûda betst, þæt mîne brêost weređ,
hrægla sêlest; þæt is Hrǣdlan lâf,
Wêlandes geweorc.'

Die Namensform Wêland beweist wiederum (vgl. oben Dêor's Klage), dass der altengl. Dichter sich auf die deutsche, nicht die nordische Sage bezieht.

Die altenglischen Waldere-Bruchstücke.[2])
Mitte des 8. Jahrh.
Text nach Holthausen's Ausgabe, Göteborg 1899.

Diese Bruchstücke — sie gehen auf die allemannische Tradition der Waltharisage zurück (vgl. Sijmons § 65) — bestehen aus nur zwei Blättern. Im ersten Blatte wird Wêland's Schmiedekunst gepriesen, während im zweiten Widia Wêland's Sohn genannt wird.[3]) Die betreffenden Verse lauten (nach Holthausen S. 14 f.):

(Ia) *hyrde hyne georne:*
'Huru Wêlandes worc ne[4]) *geswîceđ*
monna ǣngum[5]) *đâra đe Mimming can*

---

[1]) Vgl. *Sagabibl.* II, 133; Kemble a. a. O. I, 420; Brooke a. a. O. I, 106; *Hds*² N 6, 1; Sijmons § 13, 23 f.

[2]) Vgl. Müllenhoff, *ZE* 7; Brooke, a. a. O. I, 136, 139 f.; Kögel a. a. O. S. 235 ff.; Binz a. a. O. S. 187, 217 ff.; Sijmons § 13; ten Brink I² 37 f.; Trautmann, *Bonner Beiträge zur Anglistik* V, 162 ff., XI, 133 ff. (Trautmann's Abweichungen von Holthausen's Text gebe ich in den betreffenden Anmerkungen wieder).

[3]) Die früheste Erwähnung dieses Helden geschieht im *Wîdsîþ*. 124, 130, wo er Wudga der Genosse des Hama genannt wird.

[4]) Trautm. nê.

[5] Trautm. ǣnigum.

hear[d]ne[1]) *gehealdan. Oft æt hilde gedrêas*
swâtfâg and sweordwund sec[g] æfter ôđrum.
(IIa) v. 4. Ic wât, þæt [h]it đôhte[2]) *Đêodrîc Widian*
selfum[3]) *onsendon, and êac sinc micel*
mâđma mid đŷ mêce, monig ôđres mid him
golde gegirwan — iûlêan genam[4]) —
þæs đe hine of nearwum Nîđhâdes mæg,
Wêlandes bearn, Widia ût forlêt.

Ælfred's altengl. Übersetzung der 'Consolatio Philosophiae' des Boethius.[5]) 9. Jahrh.

Ausgabe W. J. Sedgefield, Oxford 1899.

Dem Verse des lateinischen Originals

'Ubi nunc fidelis ossa Fabricii manent'[6])

entspricht folgende Übersetzung Ælfred's:

Hwǣr synt nû þæs foremêran ⁊ þæs wîsan goldsmiđes bân Wêlondes? Forþî ic cwæđ þæs wîsan forþŷ þâm cræftegan nê mæg nǣfre his cræft losigan nê hine mon ne mæg þōn êđ on him geniman đe mon mæg þa sunnan âwendan of hiere stede. Hwǣr sint nû þæs Wêlondes bân, ođđe hwâ wât nû hwǣr hî wǣron? (nach Sedgef. S. 46).[7])

---

[1]) M. Foerster (E. St. XXIX, 108) hearde.

[2]) Trautm. Ic wât, þæt geđôhte.

[3]) Trautm. selfne.

[4]) Trautm. golde gegildan — iûlêan sellan.

[5]) Vgl. *Sagabibl.* II, 132; Kemble I, 421, *Hds*[3] N 14; Binz a. a. O. S. 188; ten Brink I[2], 92 f.

[6]) Ausg. Orbarius Lib. II. Carm. VII. v. 15.

[7]) In Ælfred's Metren lautet diese Stelle (nach Sedgef. *Metr.* X. S. 165):

V. 33. hwǣr sint nû þæs wîsan Wêlandes bân
þæs goldsmiđes, þe wæs geô mǣrost?
forþŷ ic cwæđ þæs wîsan Wêlandes bân,
forþŷ ǣngum ne mæg eorđbûendra
se cræft losian þe him Crist onlǣnđ.
ne mæg mon ǣfre þŷ êđ ǣnne wræccan
his cræftes beniman, þe mon oncerran mæg
sunnan onswîfan, ⁊ đisne swiftan rodor
of his rihtryne rinca ǣnig.
hwâ wât nû þæs wîsan Wêlandes bân,
on hwelcum hî hlǣwa hrûsan þeccen?

J. Grimm bemerkt, ohne Zweifel richtig, zu dieser Übertragung Ælfred's: „In Fabricius lag ihm faber." (Hds[3] N 14.)

Anmerkung. Auch einer Stelle in Ælfred's Übertragung der Weltgeschichte des Orosius dürfte derselbe Ideengang zu Grunde liegen. Dort sagt Æ. nämlich vom Geschlechte der Fabier 'þê mon hêt eall hiera cynn Fabiane, forþon hit ealra Romana ǽnlîcost wæs and cræftegast' (nach H. Sweet, E. E. T. S. London 1883. Pars I. S. 72).

Hiezu bemerkt Schilling: „Aus diesem an sich rätselhaften Zusatze erhellt, dass Æ. sich irgend eine Etymologie für den Namen Fabiane gebildet hatte; leider aber haben wir zu wenig Anhaltspunkte, um dieselbe zu ermitteln. Man wird jedoch unwillkürlich an die bekannte Stelle in der Trostschrift des Boetius erinnert, wo Æ. für Fabricius den *wîsan and foremǽran goldsmið Wêlond* setzt; in beiden Fällen ist der Stamm des latein. Eigennamens, der ja offenbar massgebend war, derselbe, und die Bezeichnungen *ǽnlîc* und *cræfteg* würden sich auch sehr wohl auf *Wêlond* anwenden lassen. Es ist daher nicht unmöglich, dass dem Zusatz in unserem Werke und der Namensvertauschung im Boetius derselbe Ideengang zu Grunde liegt." [1])

Den ae. Zeugnissen folgen zeitlich

Die beiden skandinavischen Überlieferungen.

Es sind dies die beiden Hauptüberlieferungen unserer Sage. Darum ist ihre genaueste Kenntnis zur Beurteilung der übrigen Zeugnisse von nöten.

Die ältere Überlieferung ist

Die Vølundarkvida.[2]) Ende des 9. Jahrh.

Ausgabe von K. Hildebrand, Paderborn 1876.

Wichtigkeit der Vkv. Die Vkv. ist die wichtigste Überlieferung unserer Sage, weil sie den ursprünglichen, dämonischen Charakter derselben am treuesten bewahrt hat.

Quelle der Vkv. Die Sage ist von Niederdeutschland nach Norden gedrungen (s. ob. Kap. I, c).

[1]) H. Schilling, *König Ælfred's ags. Bearb. d. Weltgesch. des Orosius.* Diss. Halle a. S. 1886; vgl. auch Binz, a. a. O., S. 188.

[2]) S. die Angabe der wichtigsten die *Vkv.* (und *ThS.*) behandelnden Werke bei Sijmons, § 62 (Schluss).

Inhalt der Vkv. (s. ob. I a, I b Anm.).

Die zwei Teile der Vkv.: Prosanotiz am Anfang und stroph. Teil; ihre höchst lose Verbindung zu einem Ganzen.

Eine kurze Bezugnahme auf diesen Gegenstand erfolgte bereits oben (I b), insofern dort festgestellt wurde, dass die beiden Teile der Vkv. ihren Ursprung in zwei verschiedenen Liedern nehmen. Über ihre Verbindung zu einem Ganzen ist nun hier in Kürze auszuführen:

Die Prosanotiz endigt mit dem Bericht vom einsamen Zurückbleiben Vølunds im Wolfsthal, und der stroph. Teil vermeldet darauf die Gefangennahme des einsamen Vølund durch König Níđuđ. Der Redaktor beider Lieder benutzte darum offenbar das einsame Verweilen des Helden im Wolfsthal als Bindeglied für die beiden Berichte der Vkv.

Allein diese Verbindung ist nun eben nur eine gewaltsame, die viele Unklarheiten an sich trägt. Denn beide Berichte werden einzig durch den Namen des Helden [1]) und einen rätselhaften Ring zusammengehalten. Wie sollten wir aber vom Zusammenhange beider Teile ein klares Bild gewinnen können, wenn an ihrer Verbindungskette wichtige Glieder fehlen und durch keine Kombination ergänzt werden können?

Bedeutung des Ringes in der Vkv. [2]) Dieser Ring muss ursprünglich in beiden Berichten eine sehr bedeutende Rolle gespielt haben, deren Kenntnis später allerdings verloren gegangen ist. Wird uns ja noch aus der Vkv. selbst seine überaus grosse Wichtigkeit durch folgende Punkte klar:

1. Die Krieger des Königs suchen ihn vor allem in ihre Gewalt zu bekommen, bevor sie sich noch an den Helden selbst wagen (Str. 9).

2. Der König gibt ihn seiner Tochter (Prosastelle nach Str. 16), und diese rühmt sich des Ringes (Str. 26).

---

[1]) Nichts zwingt uns, verschiedene Helden in beiden Berichten anzunehmen, wie dies M. Rieger, *Germ.* III, 176, und K. Meyer, *Germ.* XIV, 286, thun. Schon F. Liebrecht, a. a. O., S. 249, hält eine solche Scheidung für unwahrscheinlich.

[2]) Die erschöpfende Behandlung dieses Gegenstandes unter Würdigung der verschiedenen, zu Tage getretenen Ansichten s. bei Jiriczek, S. 11 ff.

3. Vølund erhebt sich unmittelbar nachdem er den Ring wieder gewonnen hat in die Lüfte (Str. 29).

Letzterer Punkt legt besonders nahe, dass der Ring eine Zauberkraft besass, die es Vølund ermöglichte, sich in die Luft zu erheben. Er muss also ein Flugring gewesen sein.

Als Resultat dieser Untersuchung steht also fest:

Vølund unternimmt in der Vkv. seine Flucht mit Hilfe des wiedergewonnenen Ringes.[1])

Als jüngere Überlieferung tritt neben die Vkv.

Die Thidrekssaga (Vilkinasaga). 13. Jahrh.

Ausgabe Unger, Christiania 1853.

Die *Velentgeschichte* (c. 57—79).

Die ThS. gibt in diesem Abschnitt die Form wieder, welche unsere Sage im 12—13. Jahrh. auf dem heimischen Boden angenommen hat (Jiriczek S. 34).

Über die verschiedenen uns erhaltenen Redaktionen der Wielandpartie der ThS. s. Jiriczek S. 35.

Inhalt. Der Riese Vađe lebte in Seeland auf den Höfen, die sein Vater Villcinus ihm gegeben hatte.[2]) Er hatte einen Sohn, der Velent hiess. Diesen brachte er zu dem berühmten Schmiede Mimir in Hunaland in die Lehre. Zur selben Zeit war auch Sigurđ bei Mimir und spielte dessen Gesellen übel mit. Als Vađe vernahm, dass auch Velent von Sigurđ geschlagen ward, kam er, um ihn nach dreijährigem Aufenthalte bei Mimir heimzuholen und behielt ihn zwölf Monde bei sich. Dann brachte er ihn zu zwei Zwergen im Berge Kallava, welche die besten aller Schmiede waren. Unterwegs trug er den Sohn auf seinen Schultern über den Grœnasund. Den Zwergen zahlte er eine Mark Goldes dafür, dass sie seinem Sohne ein Jahr lang ihre Kunst lehrten.

[1]) Ich bemerke gleich bei dieser Gelegenheit, dass die Art und Weise, wie der Held die Flucht bewerkstelligt, den Hauptunterschied zwischen der älteren (Vkv.) und der jüngeren (ThS.) Überlieferung der Sage bildet (s. ob. S. 8 und unt. S. 17).

[2]) Wie Villcinus mit einem Meerweib Vađe zeugte, berichtet c. 23.

Jung Velent lernte nun alles, was seine Lehrmeister ihm zeigten und diese waren so zufrieden mit ihm, dass sie Vade, als er nach Ablauf eines Jahres zurückgekehrt war, den Sohn heimzuholen, um ein Jahr Aufschub baten. Auch gaben sie ihm die Mark Goldes zurück. Doch reute sie jetzt ihre Freigebigkeit, und sie fügten deshalb die Bedingung bei, dass sie Velent töten dürften, wenn der Vater nicht am bestimmten Tage einträfe. Vade gab hiezu seine Einwilligung, gebrauchte aber vor seinem Weggehen die Vorsicht, dem Sohne an einem heimlichen Orte ein Schwert zu hinterlegen, auf dass er sein Leben gegen die Zwerge verteidigen könnte, wenn irgend ein Unfall den Vater hindere, rechtzeitig einzutreffen. Als das Jahr zu Ende ging, machte sich Vade wieder auf den Weg und erreichte den Berg drei Tage bevor er geöffnet ward. Müde von der Reise legte er sich nun nieder, um auszuruhen, wurde aber während des Schlafes von einem herabstürzenden Felsstücke begraben. Am bestimmten Tage öffneten die Zwerge den Berg. Als Velent die herabgestürzten Felsmassen sah, erriet er den Untergang des Vaters und ging sein Schwert zu suchen. Mit diesem tötete er die beiden Zwerge. Hierauf nahm er ihre Schmiedewerkzeuge und ihre Schätze, lud sie auf den Rücken eines Pferdes und verliess den Berg, gegen Norden ziehend. Nach drei Tagen gelangte er ans Ufer der Visara, fällte dort einen Baum und höhlte ihn zum Kahne.[1]) In diesem Fahrzeuge erreichte er die See und landete nach 18 Tagen an der Küste von Jütland, worüber König Nidung herrschte, indem sein Boot in Fischernetze sich verfing und von den Fischern ans Land gezogen wurde. Nidung nahm ihn gut auf und wies ihm einen Dienst bei Hofe an. Bald hatte Velent Gelegenheit, eine Probe seiner Schmiedekunst abzulegen. Als er eines Tages mit dem Reinigen dreier ihm anvertrauter Tischmesser beschäftigt war, fiel ihm eines davon ins Meer, und er fertigte nun, um den

[1]) In Chaucer's *Merchaunt's Tale* v. 9297 findet sich eine Anspielung auf Wade's Boot. Doch ist die angenommene Identität mit dem Boote Wieland's nur imaginär. Jiriczek, S. 36, Note 2; vgl. *ZfdA.* VI, 66 f. Über Wade in den me. Zeugnissen s. Binz, a. a. O., S. 196 ff.

Verlust desselben zu verbergen, ein anderes, ganz gleich dem verlorenen.[1]) Bei Tische ward dem Könige die wunderbare Schärfe des Messers kund und Velent musste sich schliesslich als dessen Verfertiger bekennen. Amilias, der Schmied des Königs, trug nun, um seine Ehre zu retten, Velent eine Wette an, wer die besten Waffen schmieden könne. Als nach einem Jahre die Wette zum Austrag kam[2]), da durchschnitt das Schwert Velents, das er Mimung benannte, die Rüstung des Gegners so sachte, dass dieser es gar nicht gewahr wurde. Als er aber auf die Aufforderung Velent's hin sich schüttelte, fiel er in zwei Hälften entzwei.[3]) Die Wette ward somit von Velent aufs glänzendste gewonnen. Einige

---

[1]) Er thut dies heimlich in der Werkstätte des Hofschmiedes Amilias und lässt als Zeichen seiner Kunst auf dem Amboss einen kunstvollen, dreikantigen Nagel liegen, den er gleichfalls in dieser kurzen Zeit geschmiedet hat.

[2]) Doch liegt zeitlich noch die Reginnepisode dazwischen: Reginn, ein Ritter des Königs, hatte Velent's Werkzeuge und Schätze, die dieser nach seiner Ankunft vergraben, entwendet. Vel. erinnerte sich nun zwar, damals einen Mann in der Nähe gesehen zu haben, kannte jedoch dessen Namen nicht. Nun befahl der König das Aufgebot aller seiner Mannen. um den Thäter ausfindig zu machen, doch war dies vergebens, da Reg. als Gesandter in Schweden weilte. Vel. fertigte nun in dieser Not die Bildsäule des Diebes und siehe, Nidung erkannte sofort seinen Ritter Reginn. Nach seiner Rückkehr musste nun dieser das gestohlene Gut zurückgeben.

[3]) Zur Herstellung des Schwertes Mimung ist zu bemerken: Der Künstler schmiedete ein Schwert und liess es, um seine Schärfe zu erproben, ein im Strome dahinschwimmendes Bündel Wolle durchschneiden. Dann zerfeilte er die Waffe wieder und stellte sie von neuem aus gereinigtem Eisen her. das er aus dem Dünger von Mastvögeln, unter deren Mastung er die Späne seines zerfeilten Schwertes gemischt, nach Ausscheidung der Schlacke gewonnen. Eine zweite Probe: dasselbe Verfahren des Zerfeilens und Wiederherstellens der Waffe, bis bei einer dritten Probe endlich das Schwert nach des Meisters Zufriedenheit das Wollbündel durchschnitt. Was übrigens diese Schwertprobe am Flusse anbelangt, so heisst es schon genau so von Sigurd in der *Volsungasaga: hann fór till árinnar með ullarlagð ok kastar ígegn straumi, ok tók ísundr, er hann brá við sverðinu* (Wilken, *Vols. saga* c. 15 [5–6]). Jiriczek (S. 41) weist jedoch die Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses der in der ThS. erzählten Schwertprobe von dieser und anderen nordischen Quellen zurück.

Zeit später zog der König zu einem Kriege aus und bemerkte am Abend vor der Schlacht, dass er seinen Siegstein vergessen. Nun versprach er demjenigen Ritter, der den Stein vor Tagesanbruch herbeibrächte, die Hälfte seines Reiches und die Hand seiner Tochter. Allein niemand wagte dies Unternehmen, das für unausführbar gelten musste, da das Heer bereits fünf Tagemärsche vom Hofe des Königs entfernt war. Da wandte sich Nid. an Velent und dieser vollbrachte mit seinem Rosse Skemming [1]) das unmöglich Scheinende. Doch erhielt er vom Könige nicht den versprochenen Lohn, er wurde vielmehr verbannt, weil er bei seiner Rückkehr den Truchsess des Königs, der ihm den Siegstein abnehmen wollte, erschlagen hatte. Um Rache zu nehmen, kehrte er heimlich an den Hof zurück und mischte Gift in die Speise des Königs. Sein Plan misslang aber, da ein Zaubermesser der Königstochter den Betrug offenbarte. Vøl., auf den sich der Verdacht des Königs sogleich lenkte, wurde ergriffen. Ihn zu strafen, ordnete Nid. die Durchschneidung seiner Kniesehnen an — wie in der Vkv., mit der auch die nun folgenden Scenen von Velent's Rache, der Tötung der Königssöhne und Schändung der Königstochter, übereinstimmen. Die Fluchtscene hingegen weicht wiederum ganz und gar von der älteren Überlieferung ab (vgl. ob., S. 14, Anm. 1). Die ThS. berichtet hier, dass Egill, Velent's Bruder, der berühmte Bogenschütze, um diese Zeit an den Hof des Königs kam, von Vel. herbeigerufen. Der grausame Herrscher nötigte ihn, als Probe seiner Kunst einen Apfel vom Haupte seines eigenen Kindes zu schiessen. Vel. ersuchte den Bruder, Federn von allen Vögeln für ihn zu sammeln und bereitete dann aus diesen ein Federhemd, um mit dessen Hilfe jetzt nach Vollendung seiner Rache zu entfliegen. Er erhob sich also in die Lüfte. [2]) Vom höchsten Turme des Palastes

[1]) In Anbetracht der wunderbaren Schnelligkeit des Pferdes sind wir zur Annahme geneigt, dass es das von den Zwergen weggeführte war. Doch wie brachte es Vel. in seinem Boote über die See? (vgl. Jiriczek, S. 47, Note 1).

[2]) Der Erhebung Velent's in die Lüfte geht eine komische Scene

herab verkündete er dem Könige seine Rache und flog dann davon. [1]) Niđ. aber starb bald darauf und überliess das Reich seinem dritten Sohne Otvin, welcher sich nachher mit Vel. aussöhnte. Die Königstochter gebar einen Sohn Viđga und wurde noch von Vel. geheiratet.

Untersuchung der Sage (nach Jiriczek S. 35 ff., Sijmons § 65).

1. *Der Riese Vađe, Velent's Vater: Ansätze zu einer cyklischen Verbindung.*

Wie Widia (ThS. Viđga) bereits in den Waldere-Bruchstücken (s. ob.) als Wêland's Sohn bezeugt wird, so nennt jetzt die ThS. weiter einen Vater Velent's, den Riesen Vađe.

Ist nun die Albennatur des Helden (in der Vkv. wird er álfa lióđi str. 11[8], vísi álfa str. 14[4], 32[2] genannt) der ThS. bereits nicht mehr bekannt, so zeigt doch seine Abstammung von einem Riesen, dass das Bewusstsein seiner übernatürlichen Herkunft noch nicht erloschen (Jiriczek S. 36).

Ziehen wir dann weiter in Erwägung, dass die Sage Wate als den besten Schiffer kennt (Binz a. a. O. S. 196 ff.; Sijmons § 60), dass ferner auch Eigel, der beste Schütze, und der gewaltige Jäger Nordian mit Velent's Person als Bruder, bezw. Oheim verbunden werden (Sijmons § 65), so müssen wir mit Müllenhoff (ZfdA. VI, 67) an die Absichtlichkeit dieser Zusammenstellung glauben.

Hat darum die ThS. um Wieland, den besten Waffenschmied, andere Meister in Künsten und Fertigkeiten gruppiert, so sind darin schüchterne Ansätze zur cyklischen Verbindung der Wielandsage zu erkennen (Sijmons § 65).

2. *Velent's Jugendgeschichte* (c. 57—62).

Die Jugendabenteuer Velent's tragen den Stempel junger

---

voraus: Egill fällt bei der Erprobung der Schwingen, zu welcher ihn Vel. eingeladen hatte, heftig zu Boden. Dem Rate seines Bruders gemäss, der sein Davonfliegen befürchtete, hatte er sich **mit** dem Winde niedergelassen und wurde so mit grosser Gewalt zur Erde geschleudert.

[1]) Egill musste zwar auf Befehl des Königs nach dem Bruder schiessen, traf jedoch nur eine mit dem Blute der Königssöhne gefüllte Blase, wie zuvor unter den Brüdern verabredet war.

Sagenbildung. Da man die albische Natur des Helden, der die Schmiedekunst eigentümlich war, nicht mehr verstand, so werden Mimir und die beiden Zwerge seine Lehrmeister. Velent's Jugendgeschichte wird auf diese Weise zum Teil mit der Siegfriedsage, zum Teil mit der Zwergsage verknüpft, das Ganze aber ist als eine Vermengung von zwei Parallelberichten anzusehen, von denen der erste uns überflüssig erscheinen muss und sich einzig aus dem Bestreben nach äusserer Verkettung mit der Siegfriedsage erklären lässt.

3. *Erweiterung des Stoffes: Ameliasepisode — Reginnepisode — Truchsessepisode* (c. 62—72).

Ameliasepisode. Der Bericht vom Wettstreite der beiden Schmiede ist nach Niedner (ZfdA. XXIII, 29 Anm. 2 und Jiriczek S. 44) als der älteste Bestand dieses Abschnittes anzusehen. Eine Bestätigung dieser Annahme mögen wir in der Sachsenwaldsage (s. S. 22) erblicken.

Anmerkung. Die Wette beider Schmiede hat die Herstellung des Mimung zur Folge. Depping, a. a. O. S. 54, berichtet nun von den Schwertfegern Bagdads dasselbe Herstellungsverfahren ihrer Schwerter. Wir haben deshalb guten Grund anzunehmen, dass die Entstehung des Berichtes von Mimung's Schmiedung erst der Zeit der Kreuzzüge angehört, welche das Abendland mit dem Morgenland in Verbindung brachten. Selbst der Bericht von der Schwertprobe zwingt uns nicht, eine frühere Zeit anzusetzen (s. Jiriczek S. 41 f.). — Um auch noch die Wortbildung von Mimung zur Sprache zu bringen, so verwirft Jiriczek (S. 39) die Annahme, dass Mimung nach Velent's Lehrmeister Mimir benannt worden.

Reginnepisode. Bezüglich dieser Episode dürfen wir uns wohl mit Jiriczek, S. 45 f., der Ansicht von K. Meyer, Germ. XIV, 296 anschliessen, der aus der Schöpfung der plastischen Figur Reginn's eine späte Entstehung dieser Episode ableitet. Sie setzt eine Zeit voraus, in der plastische Werke in Sachsen als nichts Ungewöhnliches mehr angesehen werden, also 11.—12. Jahrh.

Truchsessepisode. Jiriczek äussert sich (S. 47): „Der König, der um einer Hilfeleistung willen dem Helfer das halbe Reich und die Hand der Tochter verspricht, das zauber-

haft schnelle Zurücklegen grosser Strecken auf einem besonderen Pferd, der neidische Truchsess (Ritter, Hofmann), der sich unehrlicherweise den Preis zuwenden will, sind alles wohlbekannte Märchenzüge, die hier zu einem kleinen frei erfundenen Roman zusammengestellt sind."

Legen wir nun auch noch dem Versuche Velent's, die Königstochter durch Liebeszauber zu überlisten, ein Märchenmotiv zu Grunde, so dürfte wohl die Annahme richtig sein, dass all diese Märchenzüge zu einem Ganzen verbunden wurden, um eine Ursache für die Ungnade des Königs und die grausame Bestrafung Velent's herbeizuführen. Denn da dieser in der ThS. vom Könige freundschaftlich aufgenommen wurde, so müssen, um seine Bestrafung nach dem Muster der Vkv. zu ermöglichen, die Gründe dafür erst geschaffen werden.

4. *Velent's Gefangenschaft, Rache und Flucht.* c. 73—78.

Dieser Teil zeigt in den Grundzügen völlige Übereinstimmung mit der von der Vkv. vertretenen Sagenform; im einzelnen finden sich jedoch Abweichungen und Änderungen, welche wiederum einen jüngeren Charakter tragen.

In der alten Überlieferung ist Bǫdvild das Opfer einer dämonischen Rache, in der ThS. erfolgt Wiederversöhnung und Heirat. Der Ring hat in der ThS. seine ganze Bedeutung verloren und ist zum gewöhnlichen Ring herabgesunken, der niemals Velent angehört hat. Dass dieser ihn wieder zurückgibt, anstatt unmittelbar nach Vollführung seiner Rache mit seiner Hilfe sich in die Luft zu erheben, dies ist als die am meisten charakteristische Abweichung der ThS. von der alten Überlieferung anzusehen (vgl. ob. S. 14).

Egillepisode. Die Apfelschussscene ist eine Umbildung der nordischen H e m i n g s a g e (s. Sijmons § 65). Wahrscheinlich wurde der Sagaschreiber zur Einführung Egill's angeregt durch die Andeutung in der Vkv. str. 37 [5—8]:

erat svá maðr hár
at þik af hesti taki,
né svá ǫflugr
at þik neðan skióti.

Denn seine Kenntnis der Vkv. lässt sich aus zwei Stellen nachweisen: c. 69 verrät er Kenntnis der älteren nordischen Tradition, wenn er von Velent spricht 'er Væringiar kalla Volond', und c. 75 nennt er Egill 'Olrunar Egil'. Ǫlrún kennen wir aber aus der Vkv. als Egill's Weib.

Auch weist der Zug, dass Vel. ThS. c. 73 die beiden Knaben bei ihrem ersten Besuche zurückschickt und sie bei frischgefallenem Schnee rückwärts gehend wiederkommen heisst, auf eine vollständigere Gestalt der Vkv., in deren jetzigen Fassung Vølund's Aufforderung 'komið annars dags' (str. 22[2]) kaum genügend begründet ist (nach Sijmons § 62).

Egill's Erscheinen ist einzig, um Velent's Flucht zu ermöglichen, benötigt. Darum dürfte der Schluss gestattet sein:

Die Egillepisode gehört dem Sagaschreiber selbst an und an sie anschliessend auch die Fluchtscene; denn Franks Casket dürfte einen alten Ursprung der letzteren nicht beweisen (vgl. ob. S. 8). Beide Scenen sind somit als literarische Erfindungen anzusehen.

Als Resultat unserer Zerlegung der ThS. in ihre einzelnen Teile ergibt sich endlich:

5. *Schlussfolgerung.* Neben der Anlehnung an die alte Überlieferung der Sage (Vkv.) stossen wir in der Velentgeschichte der ThS. noch auf andere deutsche und skandinavische Sagen (Siegfried-, Zwergsage; Hemingsage), auf indogermanische Märchenmotive (Truchsessscene), auf Kunst- und Handwerksanekdoten (Schaffung von Mimung und Reginn's Bildsäule), endlich auf eigene literarische Erfindungen des Sagaschreibers (Egillepisode und Flucht Velent's im Vogelgewande), so dass das Ganze einen bunt zusammengewürfelten Charakter trägt.

Das also ist die ThS., worin sich die Gestaltung unserer Sage während des 12.—13. Jahrh. auf ihrem Heimatsboden, Niederdeutschland, wiederspiegelt.

Unmittelbar an die ThS. sind anzureihen

Die Sachsenwaldsage und die nordischen Zeugnisse, welche gleich der ThS. ihre Quelle in Niederdeutschland haben.

Die Sachsenwaldsage.[1])

(Von Wedde aus dem Volksmund aufgezeichnet im Jahrb. d. Vereins f. niederdeutsche Sprachf. 1875. I 104 f.)

Sie lautet: „*Am Bache Aue [im Sachsenwald] . . . lag vor vierzig Jahren die Stangenmühle, deren Mühlendamm heute noch steht. Dort hauste in alter Zeit der Schmied Mêland oder Ammêland. Er schmiedete die besten aller Waffen: Gewährsmann, — Holzvogt Brant, — hat noch ein dreikantiges, armdickes, 10' langes, an beiden Enden zugespitztes Schmiedeeisen in der Erde gefunden, das er auf Mêland zurückführt. Einst wollte Mêland das Land verlassen; aber der König, der ihn nicht entbehren wollte, liess ihm die Augen ausstechen. So schmiedete er mit Zwang weiter. Des alten Brant Berichterstatter, ein Knecht, der zu Anfang des Jahrhds. schon ein Greis war, hat noch eine lange Geschichte davon gewusst, die Brant, als ich ihn kennen lernte, schon vergessen hatte. Auch wollte Brant wissen, dass schon vor Mêland ein anderer Schmied dort im Walde und zwar in derselben Schmiede sein Handwerk betrieben habe. Der sei aber bankerott geworden und nach Hamburg gezogen.*“

Diese Erzählung bietet unzweideutig einen letzten, schon erlöschenden Rest der Wielandsage. Mêland ist offenbar Kompromissform aus Wêland und Amêlias. Im Namen Mêland oder Ammêland zeigt sich somit noch eine Spur der Existenz von Velent's Rivalen Amelias (Jiriczek S. 44, 54). Die Quelle der Sachsenwaldsage ist demnach dieselbe wie die der ThS., nämlich die bodenständige Überlieferung Sachsens (Niederdeutschlands).

Die nordischen Heldenlieder (Folkeviser, Kämpaviser).[2])

(Enthalten viser von Vidrik Verlandson.)

Diese Lieder gelangten noch vor dem 13. Jahrh. aus Niederdeutschland nach dem Norden. Denn sie enthalten

[1]) Vgl. E. H. Meyer, *Anz.* XIII, 30; *Hds*[2] 492; Jiriczek S. 29 Note 3, S. 44, 54; Sijmons § 63.

[2]) Vgl. *Stud.*, hrsg. von Daub und Kreuzer IV, 243 ff.; *Sagabibl.*

Einiges, wovon die aus dem 13. Jahrh. stammende ThS. nichts mehr weiss (Hds[3] N 144, Jiriczek S. 33 f.).

Sie wurden von dem dänischen und schwedischen Volke gesungen. Wir finden sie in Grundtvig's *'Danmarks Gamle Folkeviser'* und Arwidsson's *'Svenska Fornsånger'* gesammelt.

Da beide Sammlungen von 'Vidrik Verlandson' in derselben Weise berichten, so führe ich nur Stellen aus der ersteren an:

Die 'Danmarks Gamle Folkeviser' (Ausgabe Kopenhagen 1853) handeln I N 7 (A-H) von 'Kong Didrik og hans Kæmper'. Ich habe im folgenden die Verse ausgewählt, welche in Beziehung zu unserer Sage stehen.

A. str. 17 berichtet Vidrik Verlandson:

„*Skeminng saa heder min guode hest,*
er født paa Grimmer-stodt:
Mimring heder mitt guode suerdt,
thett rinder y kiempe-blod."

A. str. 45 werden seine Zeichen übereinstimmend mit der ThS. c. 81. 175. 330 beschrieben:

„*Ther skiner y denn andenn skioldt*
en hamer och enn thanng:
denn fører Viderick Verlandzønn,
beder sla och inngen thage thill fange."

B. str. 15 sagt er von sich selbst:

„*Werlandt heder min fader,*
war en smedt well skøn:
Buodell hede min moder
en konig-dather wen.

Hierzu bemerkt Sijmons § 65: „Besonderes Interesse erregt der Name Buodell für Witege's Mutter, der, wenn er auf jüngerem niederdeutschen Sagenimport beruht, den Namen der Königstochter *Baduhild auch für die sächsische Sage sichert." [1])

II. 139 ff.; Rassmann, *Deutsche Heldens.* II, 259; *Hds*[3] N 144; Jiriczek S. 33 f.; Sijmons § 65.

[1]) Die *'Svenska Fornsånger'* handeln in demselben Sinne von Vidrik: I N 3 (Widrik Werlandsons Kamp med Högben Rese; vgl. ThS.

Ein Zeugnis von Hermann Chytraeus in 'Mindesmärker i Skaane, Halland og Bleking', vom Jahre 1598.[1])

(Text nach Grundtvig a. a. O. I, 424 f.)

Dieses Zeugnis lautet: „*Apud Insulam Juam in ipso lacu a parte septentrionali castrum Brattisburgicum ab indigenis conditum esse, atque inundatione submersum ferunt. Huius fundator Vitricus Vallandi filius perhibetur, de quo miranda prodidit antiquitas. Patrem eius fabrum fuisse eumque magica arte insignem produnt, qui hunc Vitricum ex filia Regis cuiusdam Nortvagiae clandestino concubitu progenuit. Unde heroica parens, irae efferuiscentia excandescens, artem suam exercendo miserabile transigeret aeuum. Huius ignominiae vindictam faber moliens ipsius Regis filios in officinam suam passibus auersis allexit, eosque obtruncauit et membratim discerpsit. Ex quorum craniis, auro circumdatis, crateres confecit. Ex tibiis capulos cultrorum, quos Regi dono obtulit, habituque plumeo fabricato, aufugit, re tota per ignominiosam cantilenam Regi patefacta. Ante obitum Vitrico arma parauit, quae sub saxo ingente abscondit, matrique id significauit, mandans, ne id ipsi ante maturam aetatem significaretur. Vitricus virili assumta toga, facinora egregia, magnaeque fortitudinis specimen egregium coepit edere. Patria itaque egressus ad regem Didericum Bernam venit, aliisque conjunctus gigantibus, sub huius imperio in variis regionibus triumphos duxerunt clarissimos. Tandem in Patriam ad Regem Sivardum rediens, qui Silvisburgum aedificauit, Vitricum prouincia illa vastissima Blekingiae vicina donauit, quam a patre Willands Heruidt nominauit. In cuius memoriam incolae adhuc in sigillo et vexillo suo malleum cum forcipe retinent. Gigantis sepulcrum apud amnem Siseberk, plurimis saxis circumdatum, demonstratur.*“

Die Sage wird hiermit nach der ThS. erzählt.[2]) Die der

c. 193–200), I N 4 (De Tolf Starke Kämpar; vgl. ThS. c. 200 ff.), I N 5 (Ulf från Zern).

[1]) Gedruckt in *Brings monum. Scan.* I, 301—302 (mir nicht zugänglich) und abgedruckt bei Grundtvig a. a. O. I, 424 f.; vgl. *Sagabibl.* II, 168; Rassmann a. a. O. II, 259 f.; *Hds*[3] N 160.

[2]) Die *Sagabibl.* II, 168 und *Hds*[3] N 160 führen als einen Unterschied von der ThS. an, dass Vallandus hier die Waffen für seinen Sohn unter einem Stein aufhebt, während es dort Vaðe, sein Vater, für ihn selbst

Erzählung eigentümlichen Züge sind wohl aus der lebendigen Volkssage geschöpft (vgl. Hds[3] N 160; Rassmann a. a. O. II, 259).

Ein Zeugnis in Hadorphs 'Två gambla svenske Rijm-Krönikor'.[1])

Ausgabe Stockholm 1674–76.

I, 2f. sagt König Philmer (Vilcinus) von sich:

Sidan aflade jagh iett sinne,
Wideladz Fader Fader medh en Märinne.

Die Sagabibl. II, 140 berichtet nun, dass der zweite Vers in einer Handschrift lautet:

Wideladz Fader medh en Märinne,

so dass in dieser Hs. Vilcinus in Übereinstimmung mit der ThS. die Erzeugung von Wieland's Vater mit einem Meerweib erzählt.

Noch sind anzuführen

Nordische Lokalzeugnisse.[2])

1. Verlehall — ein grosser Felsen auf einer Insel in der See bei Alletorp, von dem das Volk in Werend behauptet, da sei Verland's Schmiede gewesen (Sagabibl. II, 142; Hds[3] N 169, 2a).

2. Velands — oder Villandsherrad — ein Ort in Schonen; seine Bewohner leiten den Namen von Veland's Aufenthalt daselbst ab. Auch führten sie im 16. Jahrh. Hammer und Zange im Siegel (Sagabibl. II, 142; Hds[3] N 169, 2b).

3. Willandsherred — bei Sisebeck, wo Widerick

---

thue. Dieser Bemerkung ist entgegenzuhalten, dass auch in der ThS. c. 76 Vel. für seinen Sohn Waffen verbirgt und der Königstochter befiehlt, dies später seinem Sohne zu sagen.

[1]) Vgl. *Sagabibl.* II, 140.

[2]) Vgl. *Sagabibl.* II, 142 f.; *Myth.*[3] 350; *Hds*[3] N 169; Rassm. II, 260 ff.; weitere Quellenang. s. bei Jiriczek S. 53 Note 1.

Werland's Sohn begraben liegt (s. ob. S. 24; Rassm. a. a. O. II, 260).

4. Vellev Sogn (Vellev By) — im Stift Aarhus in Jütland. Es hat seinen Namen von Verland erhalten und soll sich dessen Grab in Vellev By befinden (Sagabibl. II, 143; Rassm. a. a. O. II, 263 f.; Hds[3] N 169, 2c).

5. Velandsurt (dänisch), Velantsurt (isländ.), — der Name des Baldrians (Myth.[3] 350; Rassm. a. a. O. II, 267).

6. Vølundr ist im heutigen Isländ. zum Appellativ geworden und bezeichnet einen kunstreichen Arbeiter im allgemeinen, gleich wie Volundarhus die treffendste Übersetzung von Labyrinth ist (Sagabibl. II, 143; Rassm. II, 269; Golther, Germ. XXXIII, 470; Jiriczek S. 3 Note 2, S. 8 Note 3).

Vom Norden kehren wir wieder nach England zurück.

Die wallisischen und mittelenglischen Zeugnisse.[1])

Ein erneuter Zufluss der Sage ging vor dem 12. Jahrh. von Niederdeutschland nach England (Jiriczek S. 32).

Die 'Vita Merlini' des Geoffrey of Monmouth.[2]) 12. Jahrh.

Ausgabe von San-Marte, Halle 1853.

König Rhydderich sucht den wahnsinnigen Merlin mit Geschenken zu beschwichtigen:

v. 233. *Afferrique jubet vestes, volucresque, canesque,*
Quadrupedesque citos, aurum, gemmasque micantes,
Pocula quae sculpsit Guielandus in urbe Sigeni.

Die Form des Namens des Helden und die Lokalisation der Sage weisen auf einen deutschen Ursprung. Darum muss eine neue Sagenbildung nach England gedrungen sein (vor dem 12. Jahrh.) mit der Lokalisation der Sage in Siegen.

Auch ThS. c. 73 fertigt Vel. Trinkbecher (tva mikil bordker) aus den Schädeln der erschlagenen Königssöhne.

---

[1]) Vgl. Depp. Chap. III; Rassm. II, 270 f.; Binz a. a. O. S. 186 f.

[2]) Vgl. *Hds*[3] 45; Binz a. a. O. S. 186 f.

Layamon's Brut.[1]) Anfang des 13. Jahrh.
Ausgabe Madden, London 1847.

Von Arthur wird hier gesagt:

II, 463, v. 21129. *þa dude he on his burne:*
ibroide of stele.
þe makede on aluisc smiđ:
mid aðelen his crafte.
he was ihaten Wygar:
þe Witege wurhte.

Nach Binz (a. a. O. S. 187) ist es zweifelhaft, ob wir in dem aluisc smiđ Wygar, der Arthur's Brünne verfertigt haben soll, einfach eine Entstellung von Weland zu erkennen haben. Jedenfalls beruhe der Zusatz der letzten vier Zeilen, welche Layamon in seiner französischen Quelle[2]) nicht vorfand, auf irgend einer englischen Sage.

Horn Childe.[3]) 14. Jahrh.
Ausgabe Ritson, Ancient Engleish Metrical Romanceës, 3 vol. London 1802.

III, 295 gibt Rimenild Horn ein Schwert Bitterfer, 'aller Schwerter König'. Es ist ein Werk von Weland. Die Stelle lautet:

Than sche lete forth bring
A swerd hongand bi a ring
To Horn sche it bitaught:
It is the make of Miming
Of all swerdes it is king
And Weland it wrought.
Bitterfer the swerd hight
Better swerd bar never knight.[4])

[1]) Vgl. Jänicke, *ZfdA.* XV N 68; Binz a. a. O. S. 187.

[2]) D. i. Wace's *Roman de Brut.* Dort werden Ausg. Le Roux de Lincy (Rouen 1836—38) Bd. II, v. 9510 ff. Artur's Waffen beschrieben.

[3]) Vgl. *Sagabibl.* II, 136, Anm.; Depp. S. 29 und Note 5; *Hds*[3] N 106; Binz a. a. O. S. 186.

[4]) Die Ausgabe von Wissmann (Strassb. 1881, nach Ms. Cambr. Univ. Bibl. Gg. 4. 27. 2) enthält die Stelle nicht.

Miming, Wieland's Meisterstück, fanden wir ausserdem in den ae. Waldere-Bruchstücken (ob. S. 10) erwähnt. Dem Namen Miming begegnen wir somit in einem ae. und einem me. Zeugnisse.

Torrent of Portyngale.[1]) 15. Jahrh.

Ausgabe Adam (EETS), London 1887.

Der König von Provyns gibt Torrent sein Schwert Adolake, das Velond gefertigt hat.

str. 38, v. 420. *The kyng of Perrense seyd: 'So mot I the,*
Thys seson yeftles schatt thow not be.
Haue here my Ring of gold,
My sword, that so wytt ys wrowyt;
A better than yt know I nowght
With in chrystyn mold;
Yt ys ase glemyrryng as the glase
Thorrow Velond wroght yt wase
Bettyr ys non to hold.
I have syne sum tyme in lond,
Whoso had yt of myn hond,
Fawe they were I-told.

str. 39, v. 432. *Tho wase Torrent blythe and glad,*
The good swerd ther he had,
The name was Adolake.

Die Berkshire-Sage.[2])

Die Berkshire-Sage ist eine alte Volkssage (zum ersten Male mitgeteilt in einem Briefe von Francis Wise an Dr. Mead, — Letter written by Francis Wise to Dr. Mead "concerning some antiquities in Berkshire, particulary the White Horse").

Sie lautet:

Text nach Mr. Price's Preface. Warton-Hazlitt, Hist. of E. Poetry, London 1871, I, 63 f.

---

[1]) Vgl. Zupitza, *ZfdA.* XIX, 129 f.; *Hds*[2] 476; Binz S. 186.

[2]) Vgl. *Sagabibl.* II, 134 f.; *ZE,* VI; *Hds*[3] N 170; Wright, Archaeologia X, 187; Windle, Life in Early Britain S. 52; Jiriczek, S. 5 Note 1, S. 31; Traill, Social England I, 223.

.... *All the account which the country people are able to give of it is: At this place [close to the White Horse of Berkshire] lived formerly an invisible smith; and if a traveller's horse had left a shoe upon the road, he had no more to do than to bring the horse to this place with a piece of money, and leaving both there for some little time, he might come again and find the money gone, but the horse new shoed. The stones standing upon the Rudgeway, as it is called, I suppose, gave occasion to the whole being called* W a y l a n d - S m i t h [1]), *which is the name it was always known by to the country people.*

So begegnen wir in dieser Volkssage dem niederen Mythus vom zauberhaften Schmiede (ob. I b) wieder, der hier seine Anwendung auf W a y l a n d gefunden hat.[2])

Anmerkung. Verwertung der Berksh.-Sage in W. Scott's 'Kenilworth', c. IX—XI.

Die B. S. wurde von W. S c o t t in seinen Roman *'Kenilworth'* (c IX—XI) verwoben.

C h a p. X (Tauchnitz Edition, Leipzig 1845) heisst es:

[The boy Dickie Lickie Sludge guides Tressilian] to a mysterious place — a bare moor, and a ring of stones, with a great one in the midst.

"You must tie your horse to that upright stone that has the ring in't, and then you must whistle three times, and lay me down your silver groat on that other flat stone, walk out of the circle, sit down on the west side of that little thicket of bushes, and take heed you look neither to right nor to left for ten minutes, or so long as you shall hear the hammer clink, and whenever it ceases — then come into the circle, you will find your money gone and your horse shoed."

S c o t t gibt dazu selbst folgende Erklärung (Note B. Legend of Wayland Smith, a. a. O. S. 170):

.... *On the east side of the southern extremity, stand three*

---

[1]) Nach K e m b l e ' s Nachweis wird der Ort jedoch bereits in einer Urk. v. J. 955 W ê l a n d e s s m i ð ð e, d. i. W i e l a n d ' s S c h m i e d e genannt (vgl. unt. S. 30).

[2]) A. K u h n erzählt in der 'S a g e v o n D a r m s s e n' (*Sag. aus Westfal.* I, 42 f.) eine Parallele zur Berkshire-Sage; vgl. übrigens auch unt. Anhang zu den afr. Anspielungen.

squarish flat stones, of about four or five feet over either way, supporting a fourth, and now called by the vulgar W a y l a n d S m i t h, *from an idle tradition about an invisible smith replacing lost horses shoes there.*" *Gough's edition of Cambden's Britannia vol. I, p. 221.*

The popular belief still retains memory of this wild legend, which, connected as it is with the site of a Danish sepulchre, may have arisen from some legend concerning the northern Duergar, who resided in the rocks, and were cunning workers in steel and iron. It was believed that Wayland Smith's fee was sixpence, and that, unlike other workmen, he was offended if more was offered. Of late his offices have been again called to memory; but fiction has in this, as in other cases, taken the liberty to pillage the stores of oral tradition. This monument must be very ancient, for it has been kindly pointed out to me that it is referred to in an ancient Saxon Charter, as a landmark. The monument has been of late cleared out, and made considerably more conspicuous.

Englische Lokalzeugnisse.[1])

An englischen Lokalnamen sind hier zu nennen:

1. W ê l a n d e s s t o c c — . . . up andlang strǽte on W ê l a n d e s s t o c c (Urk. aus Bucks a. 903. Bi. 2, 603, s. Binz a. a. O. S. 189).

2. W ê l a n d e s s m i đ đ e — þis sint đæs landes gemǽre æt Cumtûne, andlang fyrh ođ hit cymđ on đæt wîde geat be êastan W ê l a n d e s s m i đ đ a n (Urk. von Eadred, v. J. 955, s. Kemble, Cod. Dipl. V N 1172 S. 332, 23).

Weitere Zeugnisse können nicht angeführt werden, da es bei den in Frage kommenden Fällen nicht möglich ist, den wirklichen Zusammenhang mit unserer Sage nachzuweisen [2]), vgl. Binz a. a. O. S. 189 f.

[1]) Vgl. B i n z, a. a. O. S. 189 f.; B o s w o r t h - T o l l e r, *An Anglo-Saxon Dictionary* (W ê l a n d).

[2]) So lassen sich z. B. für die von S t e p h e n s unternommene Verknüpfung des Leedskreuzes in Yorkshire mit der Wielandsage keine überzeugenden Gründe finden, vgl. J i r i c z e k S. 9 f.

Begeben wir uns nun von England nach Frankreich.

Die altfranzösischen Anspielungen.[1]

Die Normannen, welche im 10. Jahrh. in Frankreich landeten, brachten dorthin die Kunde von Wieland. Doch kannte man ihn in Frankreich nur als den grössten Schmied und Verfertiger der berühmtesten Schwerter. Eine tiefere Kenntnis der Sage lässt sich aus den altfranzösischen Anspielungen nicht erschliessen. Wieland wird dort Walander, Galans genannt. Die Form Walander weist durch ihre Endung auf den altnordischen Nominativ (Jiriczek S. 22f.; Sijmons § 65).

Diese Anspielungen finden sich zunächst

In Chroniken.

Die Chronik des Adémar de Chabannes.[2]

(1. Hälfte des 11. Jahrh.)

Ausgabe von Jules Chavanon, Paris 1897.

Des Herzogs Willelmus Beiname 'Sectorferri' wird hier lib. III, c. 28 erklärt:

Willelmus denique Sector ferri, qui hoc cognomen indeptus est quia, commisso praelio cum Normannis et neutro cedenti, postera die pacti causa cum rege eorum Storin solito conflictu deluctans, ense corto durissimo per media pectoris secuit simul cum torace una modo percussione ....

In einer Anmerkung bemerkt dazu der Herausgeber, dass in C⁶ [C = Bibl. nat. ms. lat. 5926] nach *corto* die Worte

---

[1]) Vgl. Depp.. chap. 5 und notes; F. Wolf, *Altdeut. Bl.* I, 34 bis 47; Rassm. II, 271; *Hds*³ N 28. 29. 30; Jiriczek S. 22f.; Sijmons § 63.

[2]) Vgl. Depp. S. 37f., S. 81, Note 3; *ZE* 70; Jiriczek S. 23, Note 1.

'nomine durissimo quem W a l a n d e r *faber cuserat'* eingeschaltet sind.

Dass die Form Walander auf die nordische Herkunft des Namens schliessen lässt, wurde bereits oben betont.

Die Historia Pontificum et Comitum Engolismensium.[1]

(12. Jahrh.)

enthalten in Ph. L a b b e's Novae Bibliothecae manuscript. Librorum (Paris 1657) tomus II, 249—264.

Diese Historia Pontificum etc., gibt die in Adémar's Chronik befindliche Notiz wieder:

c. XIX (F. 252 f.). Guillermus itaque Sector-ferri, (qui hoc nomen sortitus est, quia cum Normannis confligens, venire solito conflictu deluctans, ense corto, vel scorto durissimo, quem W a l a n d u s *faber condiderat, per medium corpus loricatum secauit vnâ percussione) . . . .*

W a l a n d e r ist hier also bereits in W a l a n d u s umgebildet.

Joannis Monachi Historiae Gauffredi Ducis Normannorum Libri II.[2] 12. Jahrh.

Ausgabe Paris 1610.

Vom Herzog wird zum Kampfe gerüstet: *Adducti sunt equi, allata sunt arma, distribuitur singulis, prout opus erat (S. 18).*

S. 19 bringt nun die Notiz:

Ad vltimum allatus est ei ensis de thesauro Regio ab antiquo ibidem signatus, in quo fabricando fabrorum superlatiuus G a l a n n u s *multa opera et studio desudauit.*[3])

G r i m m (Hds[3] N 29) bemerkt hiezu: „Ohne Zweifel ist W i a l a n t gemeint; das romanische g, gu für v, w macht gar keine Schwierigkeit (vgl. Gramm. 2, 342 Anm.)."

Die übrigen Anspielungen lesen wir

---

[1]) Vgl. *Hds*[3] N 28; J i r i c z e k S. 22 Note 2.

[2]) Vgl. D e p p. S. 38, 82, Note 4; *Hds*[3] N 29.

[3]) Bei D e p p. S. 82 Note 4 ist zu lesen, dass A. T h i e r r y in seiner

In den 'Chansons de Geste' des 12.—13. Jahrh. und den aus diesen entstandenen Prosaromans.

Wir haben zu verzeichnen:

Raoul de Cambrai.[1]) Chanson de Geste.

Ausgabe von P. Meyer et A. Longnon, Paris 1882.

Louis IV. umgürtet Raoul mit einem Schwerte, das Galans geschmiedet hat:

v. 486. *Li rois li çainst l'espée fort et dure.*
D'or fu li pons et toute la heudure,
Et fu forgie en une combe oscure.
Galans la fist qi toute i mist sa cure.
Fors Durendal qui fu li esliture,
De toutes autres fu eslite la pure:
Arme en cest mont contre li rien ne dure.

La Chevalerie Ogier de Danemarche par Raimbert de Paris.[2])

Ausgabe von J. Barrois. Paris 1842, 2 vol.

Sadones umgürtet sich mit einem Schwerte, das Galant gefertigt hat:

v. 1672. *Sadones s'arme bel et cortoisement;*
Il vest l'auberc, lacha l'elme luisant
Et chainst l'espée de la forge Galant;

v. 9882 heisst es weiter von einem Schwerte des Brehus:
Puis çainst l'espée au senestre giron:
Cele fu prise el trésor Pharaon,

'Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands' diesen Text benützt, Galand aber irrtümlicher Weise «*le plus renommé des ouvriers du temps d'Henri Ier*» nennt. Während ich nun diesen Irrtum in der That in einer Ausgabe, Paris, 1826 (II, 388), fand, ist jetzt die Stelle in der Ausgabe Paris 1883 rektifiziert. Sie lautet (a. a. O. II, 303): «un ouvrage de Waland, l'artiste fabuleux des vieilles traditions du Nord.»

[1]) Vgl. Depp. S. 39, 82 Note 5.

[2]) Vgl. Depp. S. 39, 83 Note 6; *Hds*[3] N 30, 1.

Galans le fist en l'ille de Mascon:
Contre l'acier n'a nule arme fuison.

v. 11250 heisst es endlich von einem anderen Schwerte des nämlichen Helden:

Et çaint l'espée à son flanc senestrois:
Galans le fist en l'ille de Persois;
Unques millor ne porta quens ne rois,
Inde et vermeil un des costés estoit,
Et l'autre blans assés plus qe n'est nois:
Rice iert li brans, jà millor n'en verrois,
Corte fu bone, mais cele en valut trois;
Espermentée fu jà par maintes fois
Des Sarrasins ki tienent putes lois.
Mil cristiens en a ocis li rois,
Brehus li fel . . . .

Grimm bemerkt hierzu (Hds³ N 30, 1): „Da eine orientalische und damascierte Klinge für die stärkste und härteste galt, so lässt sich leicht erklären, warum der Dichter den Wieland, von dem er weiter nichts wissen mochte, in Damascus und Persien das Schwert verfertigen lässt, und es als einen Teil von Pharao's Schatze betrachtet."

Fierabras.

a) La Chanson de Geste de Fierabras.[1])
Ausgabe von A. Kroeber et G. Servois, Paris 1860.

In dieser Ch.d.g. ist von drei Schwertern — Plorance, Bautisme, Garbain — die Rede, welche von drei Brüdern Galans, Munificans, Aurisas geschmiedet wurden. Die Stelle lautet:

v. 638. *Fierabras d'Alixandre fu moult de grant fierté:*
Il a çainte l'espée au senestre costé,
Puis a pendu Bautisme à l'archon noielé,
Et d'autre part Garbain au puing d'or esmeré.
De ceus qui les forgierent vous dirai verité,
Car il furent .III. frere tout d'un pere engerré.

---

¹) S. Depp. S. 39 f., S. 83 ff. (Note 7—10).

Galans en fu li uns, ce dist l'auctorité;
Munificans fu l'autres, sans point de fauseté;
[Aurisas] fu li tiers, ce dit on par verté.
[Ceulx firent .IX. espées dont on a moult parlé.
Aurisas fit Baptesme au puing d'or esmeré],
Et Plorance et Garbain, dont li branc sont tempré;
XII. ans i mist anchois que fuisent esmeré.
Et Munificans fist Durendal au pui[n]g cler,
Musaguine et Courtain, ki sont de grant bonté.
Dont Ogiers li Danois en a maint caup donné.
Et Galans fist Floberge à l'acier atempré,
Hauteclere et Joiouse, où moult ot digneté:
Cele tint Karlemaines longuement en certé.
Ensi furent li frere de lor sens esprouvé.

b) Le Roman de Fierabras.[1])

Text nach Ausgabe Lyon 1597, Abdruck in Hds³ N 30, 3.

In dieser Prosaauflösung lautet die einschlägige Stelle:
Fierabras—ceignit son espee nommee Plorence, et en l'arçon de la selle en auoit deux autres bonnes, dont l'une estoit nommee Graban, lesquelles estoient faites tellement, qu'il n'estoit harnois, qui les peust rompre ne gaster. Et qui demanderoit la maniere, comme elles furent faites, ne par qui, selon que ie trouue par escrit: trois freres furent d'un pere engendrez, desquels l'un auoit nom Galand, le second Magnificans et le tiers Ainsiax. Ces trois freres firent neuf espees, c'est a sçauoir chacun trois. Ainsiax tiers fit l'espee nommee Baptesme, laquelle auoit le pommeau d'or bien peinct, et aussi fit Plorence et Graban, lesquelles Fierabras auoit. Magnificans l'autre frere fit l'espee nommee Durandal, laquelle Rolland eut, l'autre estoit nommee Sauuagine, et la tierce Courtin, que Ogier le Dannois eut. Galand l'autre frere fit Flamberge et Hauteclere et Joyeuse, laquelle espee Charlemaigne auoit par grand specialite. Et ces trois freres nommez furent les ouuriers des dites espees.

Anmerkung. Die Stelle von den drei Schmieden fehlt in der provençal. Version der Chans. d. g. (herausg. v. J. Bekker,

---

[1]) Vgl. *Hds³* N 30, 3; J. Bekker, *Der Rom. v. Fierabr. provenç.* S. 178; Depp. S. 84 ff.

Berlin 1829), ebenso im 'El cantare di Fierabraccia et Uliuieri' (herausg. v. E. Stengel, Strassb. 1880) und dem englischen 'Sir Ferumbras' (herausg. v. Sidney J. Herrtage, London 1879); dagegen gibt sie die deutsche Übersetzung des Roman de Fierabras — Fierrabras: Ein schöne History von einem Riesen auss Hispanien etc. Auss Frantzös. Spraach verteutscht. Cölln 1603 — getreulich wieder. Sie lautet:

„*Da nun Fierrabras wol gewapnet war, danckt er Oliuiern gar fast seines angewendten fleiss, gürtet vmb sich sein gutes Schwerdt, das hiess Plorantz vnnd bandt fornen an den Sattelbogen sein andere zwey Schwerter. Dass eine hiess Batime, das ander Graban, die waren als fest, dass kein Harnisch sie verletzen oder brechen mocht. Vnnd man findet geschrieben, dass drey Männer, genannt* G a l a m s, *Magnificans, vnnd Anisiax, alle drey von einem Vatter Gebrüder, vnnd von Handwerck Waffenschmied waren, diese drey schmidten 9. Schwerter, gar besonderer güte, Anisiax schmidt drey Schwerter, deren eins hiess Plorantz, das ander Patime, welches hett ein guldinen Knopff, das dritte Graben. Diese Schwerdter wurden alle drey dem Fierrabras, König zu Alexandrien: Magnificans macht auch drey, das eine genannt Durandel (heisst hertigkeit) wardt Rulanden, das zweyt Sauange (bedeut erlöserin) das dritt hiess Kurteyn (heisst kurtz), das ward Otgern König zu Dennemarck. Vnnd* G a l a m s *macht auch drey Schwerdter, deren eins hiess Flanberg, war dem künen Reinharden von Montabon, das ander Hartecklere, (das bedeut hoher clarheit) das wardt Oliuiern, das dritte heiss Joiouse (bedeutet freudenreich oder frölich) das Schwerdt führt Keyser Carle selber.*[1])

La Naissance du Chevalier au Cygne ou les Enfants Changés en Cygnes.[2])

Ausgabe v. A. H. Todd, Baltimore 1889 (in den Public. of the Mod. Lang. Assoc. of America).

Lotaire umgürtet seine fünf Söhne mit fünf Schwertern aus der Schmiede von Galant:

---

[1]) Der Umstand, dass in all den angeführten Stellen G a l a n s der Verfertiger des Schwertes von Kaiser Karl selbst genannt wird, lässt ihn als den bedeutendsten der drei Brüder erscheinen.

[2]) Entspricht dem *Roman du Chevalier au Cygne, première branche*, bei D e p p. S. 40. 87 Note 11; G r i m m *Hds*[2] N 30, 2 (*Chev. au cisne*).

v. 3098. *Il a doné .V. brans de le forge galant;*
Li doi furent jadis le roi Octeviant,
La les orent pieç'a aportés Troïant,
Quant Miles espousa Florence le vaillant;
Se li dona Florence qui bien le vit aidant
Et encontre Garfile fierement combatant;
Et Miles dona l'autre a .i. sien connisçant.
Puis furent il emblé par Gautier le truant,
Et cil en est fuïs de la fort païsant,
S'en est venus au pere le roi Lotaire errant;
A celui le dona, et il en fist presant.
Li rois les esgarda, bien les a a talant,
S'a Gautier done fief et fait rice et manant.
Les autres trois avoit en son tresor gisant;
Il ot conquis .i. roi en Aufrique le grant
Quant ala outre mer le sepucre querant,
Que treü demandoit as pelerins errant.
Il li coupa la teste, onques nen ot garant,
Et l'espee aporta et .i. elme luisant.
Illuec aprés conquist Caucase l'amirant
Dont l'espee aporta et l'auberc jaserant.
Et l'autre espee fu trovee el flun Jordant,
Ainc ne pot estre blance, tant l'alast forbisant.
Les. V. espees a li rois cascun enfant
Çainte au senestre les u bien seent li brant.

Weitere zwei auf unseren Helden bezügliche Stellen werden bei Depp., S. 88, aus dem Roman du Chevalier au Cygne, deuxième branche (bisher noch keine Ausgabe vorhanden) angeführt.

Die erste Stelle lautet (Depp. S. 88 Note 12):

L'emperère [Othon] ert as astres devers soleil levant,
Environ lui estoient maint chevalier vaillant.
Virent amont le Rin un blanc oisel noant,
El col une caïne et un batel traiant;
Et virent en la nef. i. chevalier gisant,
Dalès lui son escu et s'espée trençant,
Et un molt biel espiel qui molt par ert vaillant.

Jo ne sai se il fu de la forge G a l a n t;
Mais ains nus hom de car ne vit si rice brant.

Die zweite Stelle lautet (Depp. S. 88 Note 13):

Or cevalce Espaullars à la cière grifaigne.
Il fu molt bien armés d'auberc et d'entresagne
Et d'escu et de lance et d'elme de Sartaigne;
S'ot une espée çainte qui fu faite en Bretagne.
Li fèvres qui le fist en la terre soutaigne
Ot à non Dionises, l'escriture l'ensaigne;
Si fu frères G a l a n t, qui tant par sot d'ovraigne.
Trente fois l'esmera por çou qu'ele ne fraigne,
Et tempra .XXIII. Bien desfent c'on n'el cainge
Qui ne soit conquérans et que guerre n'empraigne.
Maudras, un marcéans qui fu nés de Bretagne,
Le vendi .c. mars d'or tot par droite bargagne
Et .XX. pailes de Frise et .II. cevals d'Espagne.
Césars li emperères l'ot maint jor en demagne,
Engleterre en conquist, Angou et Alemagne,
Et France et Normendie, Saisone et Aquitaigne
Et Puille et Hungerie, Provence et Moriaigne.
Or en est cil saisis qui maint home en mehagne;
Par sa grant cruelté sovent en sanc le baigne.

Les Enfances Godefroi de Bouillon.[1])

Vom Schwerte Godefroi's heisst es hier (Hist. litt. XXII, 398):

Puis li cainsent l'espée dont mort fu Agolans,
Bone iert l'adouberie, mais mieux valoit li brans.
Letres i ot escrites qui dient en romans
Que G a l a n s le forga, qui parfu si vaillans.
Durendals fu sa suer, cele ot li quens Rollans.

Von einem anderen Schwerte heisst es (Depp. S. 88, Note 15):

---

[1]) Entspricht dem '*Roman de Godefroi de Bouillon*', bei D e p p. S. 42 f., S. 89 Note 14—17, welchem ich die uns interessierenden Stellen wieder entnehmen muss, da noch keine Ausgabe der Dichtung vorhanden ist. Die erste Stelle findet sich auch *Hist. litt.* XXII, 398

Li brans que on lui çainst Irashels le forja,
Puis le fist Galans qui .i. an le tempra;
Por çou qu'il doi le fisent Recuite l'apela.
Quant il l'ot esmerée, en son tronc l'asaia.
En fresci qu'en la terre le fendi et coupa.
Celi ot Alixandres qui le mont conquesta,
Et puis l'ot Tolemés, puis Macabeus Juda;
Tant ala li espée que de çà et de là
Que Vespasianus, qui dame-Deu venja,
Al sépucre l'ofri ù Dex résuscita;
Puis l'ot Cornumarans et ses fils Corbada;
Jhérusalem traï cil qui il le dona,
Ainc puis dedens le vile .i. jor ne le laisça.

An einer dritten Stelle werden Galan's Waffen gepriesen (Depp. S. 89, Note 16):

Mais or prie Mahon et ton Deu Tervagant
Ke de ta gregneur perte te desfende en cest an,
Car molt par sont preudome tot icil crestian,
Car quant il sont armé des haubers jaseran
Et ont espées nues de le forge Galan
(Plus souef trence fer que coutels cordouan)
Pour .XXX. de nos Turs n'en fuiroit uns avant.

Endlich geschieht Galan's an einer vierten Stelle Erwähnung (Depp. S. 89, Note 17):

«Or tost, dist l'amirals, mes armes m'aportés.»
Et si home respondent: «Si com vous commandés.»
Ses armes li aporte Corsaus et Salatrés.
Devant le maistre tref fu uns tapis jetés
Et desor le tapi uns pailes colorés.
Là s'asist l'amirals, qui est de grans fiertés.
Ses cauces li cauça li rois Matusalés
D'un clavain ploiéis, onques hom ne vit tés:
Les bendes en sont d'or, si le fist Salatrés,
Uns molt sages Juus qui des ars fu parés
A claus d'argent estoit cascuns clavains soldés.
Ses esperons li cauce l'amirals Josués;
Jà beste c'on en poigne n'ara ses flans enflés.

Puis vesti une broigne que fist Antequités,
Qui fu .XXV. ans comme Dex aorés.
A lui fu Israels et Galans li senés;
Là aprisent le forge dont cascuns fu parés.
Molt ert rice la broigne, cascuns pans fu safrés
De fin or et d'argent menu recercelés,
Et tos li cors deseure tos à listes bendés.

Huon de Bordeaux.

a) La Chanson de Geste de Huon de Bordeaux.[1])

Ausgabe von F. Guessard et C. Grandmaison, Paris 1860.

Der Admiral Yvorin lässt Huon ein Schwert geben, das von Galans geschmiedet worden ist:

v. 7558 *.I. Sarrasins cuida Huon gaber;*
A son escrin est maintenant alés,
Si en trait fors .I. branc d'achier letré,
Vint à Huon, et se li a donné:
«Vasal, dist il, cestui me porterés;
«Je l'ai maint jor en mon escrin gardé.»
Hues le prent, du fuerre l'a geté,
De l'une part se traist lés .I. piler.
Ce dist le letre qui fu el branc letré
Qu'ele fu suer Durendal au puing cler;
Galans les fist; .II. ans mist à l'ouvrer,
X. fois les fist en fin achier couler.

b) Le Roman de Huon de Bordeaux.[2])

Ausgabe von Jean Bonfonds, Paris [ohne Jahreszahl].

Fueillet LXV. Comment Huon fut arme et monte sur vng pauure roussain et alla apres les autres deuant enfalerne.

Droit a ceste heure comme de Huon deuisoient y auoit la vng payen, lequel oyant que le roy Juoirin auoit ordonne quil fust arme il sen partit si sen alla en sa maison et print vne grande espee moult enrouillee, laquelle il auoit moult grant temps gardee

---

[1]) Vgl. Depp. S. 43 f., S. 91, Note 18.
[2]) Vgl. Depp. S. 92.

en son coffre: si laporta a Huon et luy dist Vassal ie voy que pas nauez espee ne baston: dont ayder vous peussiez, et pource vous donne ceste espee que moult longtemps ay gardee en mon coffre. Le payen la donna a Huon en le cuidant truffer pource que auis luy estoit que lespee estoit de petite valeur: Huon print lespee si la tira hors du fourreau et veit que dessus estoit escript lettres en françois qui disoient ceste espee forgea galans, lequel en son temps en forgea trois et celle que le payen auoit donnee a Huon fust lune des trois: dont lune fut durandal qui depuis fut a Roland lautre fut courtain.

Garin de Monglane.[1])

Ausgabe von E. Stengel (Bruchstück der Chanson de Garin de Monglane) in Gröber's Z. f. rom. Ph. VI, 403—413.

v. 106 heisst es:

Puis li laca son elme a fin or reluisant,
Dont li ce[r]cles fu d'or, a pierres flamboiant.
Ceinte li a l'espee dont je vos di itant,
Que il n'avoit millor en cest siecle vivant
Fors Durandart la bone et Cortain la veilant.
Ces .III. furent ja faites en la forge Galant.

Eine zweite in Stengel's Bruchstück nicht mehr enthaltene Stelle über Galant ist bei Depp., S. 92, Note 20, zu lesen. Sie lautet:

Puis a trait le nu branc, qui bons fu et letrez:
Des haus nons de Jhésus i ot escris assez.
Li bons fèvres Galans, li mieldres qui fu nez,
Cil le fist et forja, saciez de véritez.
Tant fu fors li bons brans et tant fu afilez
Que plus luist et resplent que argens esmerez.

Der aus dem 15. Jahrh. stammende Prosaroman von Garin de Monglane (mir nicht zugänglich, in Paris dreimal gedruckt), enthält nach Depp., S. 93, Note 20, keine Stelle über unseren Helden.

---

[1]) Vgl. Depp. S. 44. 92, Note 19, 20.

Doon de Maience.

a) La Chanson de Geste de Doon de Maience.[1])

Ausgabe von A. Pey, Paris 1859.

Doon zieht sein Schwert, das ein Arbeiter von Galan gefertigt hat:

v. 5028. *Et Do giete la main au branc d'achier fourbi,*
Que li avoit donné son pere u gaut foilli.
Ains meilleur n'en ot hons dès le temps Anséi:
.I. ferre, que Galan avoit tous jours nourri,
La fist et la forja, chen soi jen bien de fi.

v. 6906 ff. Kampf zwischen Karl und Doon:

Quant Do voit Kallemaine qui ot treste l'espée,
Durandal ot à nom, moult fu bien esprouvée,
Il a tantost la main à la soue getée.
En la forge Galan, le fix à une fée,
Fu feite sans mentir, ch'est verité prouvée;
Mès Galan ne l'ot pas forgie ne temprée.
Mez .I. sien aprentis, qui bien l'ot manouvrée.
Grant merveille orrés ja, se ele est escoutée,
De l'espée Doon comme ele fu faée.
Quant esmoulue fu, fourbie et atrempée,
Et la mere Galan l'ot tenue et gardée,
Et dit ses oreisons, seignie et conjurée
Com chele qui estoit de faement senée,
Sus .I. andier de fer l'a maintenant posée,
Le trenchant par dessous: ici l'a oubliée;
Et quant vint au matin, si l'a dessous trouvée,
Que coupé l'avoit tout et outre estoit passée.
«Par foi! fet ele lors, merveille ai esgardée.
«Pour chen voeil que soiez Merveilleuse apelée,
«Et merveille sera de vostre renommée;
«Ja rien encontre vous n'ara à coup durée,
Se Dex ne le deffent, qui mainte ame a sauvée.»

---

[1]) Bei Depp. nicht angeführt; dort findet sich nur die Prosaauflösung.

b) Le Roman de Doolin de Maience.

Text nach Ausgabe Paris 1501, Abdruck bei Depp. S. 93 f.

Dieser Prosaroman enthält gleichfalls zwei Stellen über Galant:

I. Stelle (Depp. S. 93, Note 21):

Et alors Doolin yssit de Paris moult bien armé sur ung bon cheval coursier d'Espaigne qui couroit plus par rochiers et montaignes que ne faisoit ung autre en plain champ; et avoit son escu au col et sa lance au poing de pommier à un large fer qui avoit esté fait en la forge de G a l l a n t, *où avoit esté forgée Durandal l'espée de Charles; et quant elle fut faicte elle fut essayée et couppa quatre pièces d'acier moult grosses à ung coup.*

II. Stelle (Depp. S. 93, Note 22):

Et quant les deux barons eurent rompu leurs lances, Charlemaigne tira son espée Durandal, qu'il avoit conquise par force sur Braymont l'admiral; car c'estoit la meilleure qu'on eust sceu trouver. Et quant Doolin vit l'espée tirée, il mist la main à la sienne qui avoit nom Merveilleuse, laquelle avoit esté faicte en la forge de G a l a n t: *et l'afila une fée sans mentir; mais* G a l a n t *ne la fit pas, car ce fut ung sien aprentis. Et ores maintenant en convient à parler. Quant l'espée à Doolin fut forgée et esmoulue et que la mère à* G a l a n t *eut dit ses oraisons dessus elle, la seigna et conjura comme celle qui estoit ouvrière de faer; après elle la mist dessus ung grant trepier, le trenchant par dessoubz, et puis la laissa là. Et quant vint au matin, elle trouva dessus le trenchant qui avoit couppé tout oultre le trépier, et quant elle la vit, elle dist: «Par ma foy! je vueil que tu ayes nom Merveilleuse; car ce sera grant merveille comment tu trencheras, et riens n'aura durée contre toy se Dieu ne le deffent, qui a povoir sur toutes choses.»*

Wenn sowohl hier als auch in der Chanson de Geste Galant's Mutter eine Fee genannt wird, so darf dies doch nicht ohne weiteres mit der aus der deutschen Sage bekannten Abstammung des Helden (vgl. ob. ThS. und unt. S. 51 Rabenschlacht) in Verbindung gebracht werden, da derartige Abstammungen von Helden in den mittelalterlichen Gedichten nichts Aussergewöhnliches sind.

Am Schlusse dieser altfranzösischen Anspielungen möchte ich nun mit Fr. Michel (Depp. S. 94) und F. Wolf (Altd. Bl. I, 44) hervorheben, dass sich die Anspielungen auf unseren Helden einzig in den Gedichten finden, welche dem fränkisch-karolingischen Sagenkreise angehören, eine Erscheinung, welche wir als einen Beweis für den germanischen Ursprung dieser Anspielungen betrachten können.

Anhang. Pieds-d'or, ein französisches Wielandmärchen.

Noch ist die Anführung eines französischen Märchens am Platze, das J. Fr. Bladé, in seinen 'Contes populaires de la Gascogne' (3 vol. Paris 1886) unter dem Titel 'Pieds-d'or' erzählt. Zeigt dasselbe doch so mannigfache Berührungspunkte mit der Wielandsage, dass sich hierüber in R. Köhler's *Kleineren Schriften zur Märchenforschung*, herausg. von J. Bolte (Weimar 1898), die Bemerkung findet: „Offenbar ist das Märchen ein Nachklang der Wielandsage, über die Sijmons in Paul's Grundriss der german. Philologie 2, 1, 59 handelt" (a. a. O. S. 120).

Ich gebe zunächst in möglichster Kürze die Inhaltsangabe des Märchens, wie es bei Bladé, a. a. O. I. 126–147 zu lesen ist:

In Pont-de-Pîle am Flusse Gers hauste einst ein Schmied, der sein Handwerk so gut verstand wie kein anderer. Es war aber ein finsterer, hässlicher Geselle von gewaltiger Körperkraft, der seine Schmiede jedermann verschlossen hielt. Wollte einer bei ihm in die Lehre treten, so musste er so schwere Probearbeiten verrichten, dass noch jeder daran gestorben war. Einstmals aber bestand ein Junge von 14 Jahren, der Sohn einer Witwe im nahen La Côte, die Proben und wurde vom Schmiede als Lehrling angenommen. Der Junge machte solche Fortschritte, dass er bereits nach einem Jahre den Meister in der Kunst des Schmiedens übertraf. Auch war es ihm gelungen, das Geheimnis desselben zu entdecken. Der Schmied pflegte nämlich allnächtlich mit seiner Tochter, der Königin der Vipern (la Reine des Vipères), zusammenzukommen und ferner nach Mitternacht nach Ablegung der Kleider und seiner menschlichen Haut in Otterngestalt (et parut fait comme une grande loutre) in den Gers zu steigen und bis zum Morgengrauen darin zu verweilen.

Eines Tages nun betäubte der Schmied den Lehrling durch einen Trunk und fesselte ihn im Schlafe. An den Wiedererwachten richtete er darauf die Frage, ob er seine Tochter (die Königin der Vipern), die ihn liebte, heiraten wollte. Als der Lehrling dies verneinte, sägte ihm der Meister beide Füsse ab und warf sie ins Feuer. Der also Verstümmelte musste von jetzt ab in einem tiefen Turm am Meere, abgeschlossen von aller Welt, für den Meister schmieden. Sieben Jahre dauerten dort seine Leiden, bis ihm die Flucht gelang. Er hatte sich

dazu heimlich goldene Füsse (une paire de pieds d'or) geschmiedet, mit denen er, ohne Schaden zu nehmen, auf den Hals der Viperukönigin trat, die ihn allabendlich besuchte, ein scharfes Beil (une hache d'acier fin), mit welchem er ihr den Kopf vom Rumpfe trennte, und künstliche Flügel (une paire de grandes ailes légères), vermittelst derer er entflog. Zunächst wandte er sich nach der Heimat und wartete ab, bis der Meister sich um Mitternacht seiner Menschenhaut entledigte. Diese raubte er und kündete dem Schmiede sodann seine Rache: die Tötung der Vipernkönigin und den Raub seiner menschlichen Haut. Daraufhin verschwand der Unhold im Wasser und ward nie mehr gesehen. Der Lehrling aber ass die geraubte Haut und flog dann zum Schlosse Lagarde, auf welchem die jüngste Tochter des Besitzers, mit der er sich vor sieben Jahren heimlich verlobt hatte, seit seinem Unglück scheintot im Sarge lag. Er erweckte sie wieder zum Leben und erhielt sie von ihren Eltern zur Gemahlin. Zwölf Söhne entsprossen nachmals dieser Ehe.

Es dürften diese Angaben genügen, um auf Grund derselben Jiriczek, der in Stud. z. vgl. Litg. III, 354—362 an der Hand eines ausführlichen Auszugs von Bladé's Märchen, das Verhältnis desselben zur Wielandsage einer eingehenden Untersuchung unterzieht, vollkommen beipflichten zu können, wenn er a. a. O. S. 359 f. feststellt:

„Wie Wieland wird der Märchenheld im Schlafe gefesselt, an den Füssen verstümmelt und an einem unzugänglichen Orte gefangen gehalten, wo er für seinen Herrn schmieden muss. Wie Wieland die Königssöhne ermordet und die Königstochter entehrt, tötet er die Schlangenkönigin, die Tochter des Schmiedes. Wie Wieland entkommt er der Gefangenschaft, indem er davonfliegt. Wie Wieland endlich wird der Held selbst Herold seiner Rache."

Ist nun die Übereinstimmung in den genannten Punkten eine derartige, dass die Möglichkeit der Annahme, das Märchen als Nachklang der Wielandsage zu fassen (vgl. ob.), nicht ohne weiteres abgewiesen werden kann, so steht dem andererseits gegenüber, dass die Hauptmotive des Märchens: Zauberlehrling, Schlangenkönigin, scheintote Schöne, alle nichts mit der Wielandsage zu thun haben, wie wiederum Jiriczek treffend hervorhebt.

Als einzig sicherer Kern lässt sich darum nur die psychologische Verwandtschaft des Märchens mit der Wielandsage losschälen, indem es nämlich gleich derselben jenen uralten und gemeinindogermanischen Mythus vom zauberhaften Schmiede (vgl. ob. Ib) in sich birgt.

Ergibt somit die Untersuchung des Märchens auch keine sicheren Anhaltspunkte, die zur Aufgabe der Annahme, dass keine tiefere Kenntnis der Wielandsage nach Frankreich gedrungen ist (s. ob. Einleit. zu den afr. Anspielungen), führen müssten, so lässt es sich gewiss ebensowenig verbieten, unser Märchen im Sinne von Jiriczek ein französ.

Wielandmärchen zu nennen, 'als unverbindlicher Ausdruck für psychologische Verwandtschaft und typische Motivähnlichkeit', wie Jiriczek's Worte (a. a. O. S. 362) lauten.

Wir gelangen nun im weiteren Verfolg der Wanderung der Sage nach Oberdeutschland.

Die oberdeutschen Zeugnisse.[1]

Auch Oberdeutschland weist Kenntnis unserer Sage auf, die hierher von Niederdeutschland eingedrungen ist. Doch scheint sie keinen besonders festen Fuss gefasst zu haben, da in den oberdeutschen Zeugnissen Wieland einzig als berühmter Waffenschmied oder Vater des Helden Witege erwähnt wird. Die Abenteuer des letzteren werden nun auch in der nordischen ThS. erzählt und zwar verrät dieselbe in vielen Fällen eine ältere und vollständigere Gestalt der Überlieferung als die oberdeutschen Berichte.

In erster Linie sind von diesen anzuführen

Zeugnisse in lateinischer Sprache.

Die beiden Urkunden von Sankt Gallen vom 8. April 864.[2])

Ausgabe Wartmann's Urkundenbuch der Abtei St. Gallen 1863—64, 4 Bde.

I. Teil. N. 498. 499.

In diesen zwei Urkunden werden zwei Männer Witigo (Witigouvo) und Wielant (Welant) als Zeugen aufgeführt. Wenn nun diese beiden Männer Vater und Sohn waren, wie angenommen werden kann, so bilden diese Urkunden ein frühes Zeugnis für die Verbindung der beiden Helden in Oberdeutschland.

---

[1]) Vgl. *Sagabibl.* II, 139; Depp. chap. III; Uhland, *Schrift.* I, 405 ff.; Rassm. II, 264 ff.; Jiriczek S. 23 ff. 33; Sijmons § 63.

[2]) Vgl. *ZE* N 14.

Waltharius manu fortis.[1] (10. Jahrh.)
Gedicht des Mönches Ekkehard I. von St. Gallen.
Ausgabe von R. Peiper, Berlin 1873.

Den von Randolf jählings angegriffenen Walter schützt sein Panzer, ein Werk Wieland's.

v. 962. *Ecce repentino Randolf athleta cauallo*
Praeuertens reliquos hunc importunus adiuit;
Ac mox ferrato petiit sub pectore conto.
Et nisi duratis welandia fabrica giris
Obstaret spisso penetrauerat ilia ligno.[2]

Zahlreiche Anspielungen auf unsere Sage bieten dann

Die mhd. Gedichte des 13. Jahrh. aus dem Siegfried-Dietrich-Sagenkreise.

Hierher gehören:

Biterolf und Dietleib.[3]
Ausgabe von O. Jänicke, *DHB* I, 1—197.

V. 115—181 berichten von den drei Schmieden Mime, Hertrîch, Wielant.

Von letzterem heisst es:

V. 156. *Swie vil man starker liste jach*
Wielande der dâ worhte
ein swert daz unervorhte
Witege der helt truoc,
und einen helm guot genuoc
der dâ Limme was genant:
ouch worhte er allez daz gewant
daz zuo dem swerte wol gezam,

[1]) Vgl. *ThS.* c 241 ff.; Depp. chap. V, note 2; *Sagabibl.* II, 138; *Hds*[2] 32.

[2]) Mehrere deutsche Übersetz. des Gedichtes, so J. V. Scheffel und A. Holder, Stuttg. 1874; F. Limming, Paderb. 1885[2]; H. Althof, Leipz. 1896.

[3]) Vgl. Depp. S. 78, Note 7; Uhl.. *Schr.* I, 416 ff.; *Hds*[2] 160 ff.; Sijmons § 20.

Witege truoc ez âne scham,
de êren ingesinde:
er hete ez sînem kinde
geworht so er beste mohte;
dannoch im niht tohte
daz er an diesem mære
sô wol gelobet wære,
als Mime unde Hertrîch:
ir kunst was vil ungelîch.
die rede bescheide ich iu:
der swerte wâren zwelviu,
die sluogen disc zwêne man,
als ich iu kunt hân getân;
daz driuzehende Wielant;
daz was Mimminc genant.
Daz buoch heren wir sagen,
diu swert entorste nieman tragen
er enwære fürste oder fürsten kint.

Wir erinnern uns, dass Velent (ThS. c 81) dem Sohne sein Schwert Mimung und eine Waffenrüstung gibt. Auf dem Helme des Viđga befindet sich ein goldener Lindwurm, 'der Schlange genannt wird' (sá er Slangi heitir). Der Name Limme für Witege's Helm findet sich nur in diesem mhd. Gedichte (vgl. Hds[3] 162).

Die Rosengartenlieder.[1])

Ausgabe von Holz, Die Gedichte vom Rosengarten zu Worms, Halle 1893.

Diese Gedichte berichten von den Zweikämpfen, welche zu Worms zwischen zwölf Helden der Amelunge und ihren Gegnern stattfinden.

Rosengarten A. str. 239 (Kampf Witege's gegen den Riesen Aspriân) wird Witege's Vater Wielant genannt.

Swenne er [Aspriân] solte striten, daz was ime ein wint.
an lief er mit grimme dô Wielandes kint.

---

[1]) Vgl. *ThS.* c 170 ff.; Uhl., *Schrift.* I. 412; *Hds*[3] N 91—94; Jiriczek S. 253 ff.; Sijmons § 20.

doch was der Held W i t e g e *in strîten unverzeit:*
ûz zucte er M î m i n g e n, *der herte helme sneit.*

Rosengarten D str. 316. 317 [Zusatz von D[3]] reizt Dietrich Witege zum Kampfe gegen Aspriân auf und verspricht ihm das Ross Schemminc:

str. 316. *'*S c h e m m i n c *das guote ros wil ich dir wider lân.*
str. 317. *Daz brâhtest du ûz dem berge von dem lieben vater dîn.*
helt, nu velle den risen: ez sol dîn eigen sîn.
ez wart mir dô vor Garte, dô du strite mit Amelolt.
ich wil dir'z wider lâzen: helt, verdiene den solt.'

Die Bemerkung, Witege habe das Pferd von seinem Vater mitgebracht, zeigt Übereinstimmung mit der ThS.; 'ûz dem berge' erklärt sich aber durch eine Äusserung im 'Anhang zum Heldenbuch' (unt. S. 53 f.); vgl. Hds[3] 217.

Im Rosengarten D str. 620 überwirft sich Wolfhart wegen der Rückgabe des Rosses Schemminc mit Witege und dieser tritt daraufhin zu Ermenrîch über, so dass wir den Helden in 'A l p h a r t ' s T o d' auf des letzteren Seite finden.

Rosengarten, D str. 624 [3, 4], spielen auf dies Ereignis an:
Dannen vuor dô W i t e g e *ûf derselben vart.*
daz kam sider ze leide dem jungen A l p h a r t.

Laurin und Walberan.[1])

Ausgabe von O. Jänicke, DHB I 201—257.

Im W a l b e r a n, v. 684. 691, wird 'W i e l a n t' als Begleiter Laurin's und Dienstmann Dietrich's genannt. Er verdankt sein Dasein ohne Zweifel dem Zusatze 'W i e l a n d e s s u n' bei W i t e g e, der deshalb auch im Walberan fehlt, während er im L a u r i n v. 21. 297. 1533 dabeisteht (vgl. Hds[3] 304).

Alphart's Tod.[2])

Ausgabe von E. Martin, DHB II, 1—54.

Der junge Alphart fällt im Kampfe gegen Witege und Heime (s. oben).

---

[1]) Die *ThS.* weiss nichts von L a u r i n; vgl. sonst *Hds*[3] 304; U h l., *Schrift.* I, 411; S i j m o n s § 20.

[2]) Vgl. *Hds*[3] N 90; U h l., *Schr.* I, 415 f.; S i j m o n s § 20; die *ThS.* berichtet nichts von diesem Kampfe.

Witege wird hier, str. 262. 283, 'Wielandes barn' genannt.

Dietrich's Riesen- und Drachenkämpfe.

[Virginal, Dietrich's erste Ausfahrt, Dietrich und seine Gesellen.]

Hierher gehören drei Überlieferungen — Virginal, Dietrich's erste Ausfahrt, Dietrich und seine Gesellen — denen dieselbe Quelle, ein altes Gedicht, zu Grunde liegt (vgl. Wilmanns, ZfdA. XV, 294; Jiriczek S. 223 ff.).

Virginal.[1])

Ausgabe von J. Zupitza, DHB V. 1—200.

str. 652^{7-13} werden die Zeichen Witege's angegeben:

Witege vüert ein banier rîch,
daz velt dast kolen grüene;
dar inne ein zeichen wunneclîch:
das vüert der degen küene,
ein hamer und zang von golde rôt,
ein nater, diu ist von silber wîz,
als im sîn Vater Wielant gebôt.

Die goldene Schlange auf Witege's Helm und seine Rüstung sind uns bereits aus der ThS. bekannt (vgl. ob. S. 48). Ferner berichten die ThS., c. 81. 175. 330, und auch die Folkeviser (s. Grundtvig A str. 45), dass der Held in Schild und Fahne Hammer und Zange in Beziehung auf seinen Vater geführt habe. Vgl. Hds[3] 295.

Dietrich's erste Ausfahrt.

Ausgabe von F. Stark, Stuttg. 1860, Litt. Ver. N. 52.

'Wilant der alte in der Turkei' ist der Verfertiger eines Schwertes, welches Helferich dem Berner gab:

str. 402. *Kein waffen nie so wol geschneit;*
es ward in der Turkei bereit,
es macht Wilant der alte.

Dietrich und seine Gesellen.

Dresdn. Heldb., gedr. in v. d. Hagen's und Primisser's HB II, 103 ff.

---

[1]) Vgl. *Hds*[3] 294 f.; Jiriczek S. 223 ff.; Sijmons § 20.

Witege schlägt hier mit seinem Schwerte Mimmung mehreren Riesen das Haupt ab (str. 730. 873).[1]) Diese Stellen sind übrigens auch in J. Zupitza's Ausgabe der Virginal enthalten.

Die Rabenschlacht.[2])

[Verfasser Heinrîch der Vogelære, ein österreich. Fahrender vom Ende d. 13. Jahrh.]

Ausgabe von E. Martin, DHB II, 219—330.

Witege erschlägt in dieser Schlacht Diether, den Bruder Dietrich's, und die Söhne Helken's und flieht vor Dietrich, der an ihm den Tod derselben rächen will.[3])

str. 964—974 berichten von Witege's Flucht.

str. 964. *Ich sage iu unverborgen*
hie an dirre zît,
dô Witege begunde sorgen
umb sîn leben ûf der heide wît,
in der vrist dô kom ein merminne.
diu want Witegen an, als ich mich versinne.

str. 965. *Si nam den helt starke*
und vuorte in mit ir dan
mit samt sînem marke,
si nerte den vil küenen man.
si vuorte in dâ ze stunde
mit ir nider zuo des meres grunde.

str. 969 wird der Name von 'Witegen an' genannt.

str. 969[1—3] *Dô Witege der mære*
kom an des meres grunt,
vrou Wâchilt vrâgte in sunderbære.

Dem Berichte dieses Gedichtes zufolge erscheint also Witegen, wie er sich auf der Flucht vor Dietrich nicht mehr retten kann, ein Meerweib, seine Ahnfrau Wâchilt, und birgt

[1]) Vgl. *ThS.* c. 194 ff.
[2]) Vgl. *Hds*[2] N 85; *Sagabibl.* II. 222 Anm. 2; Uhl., *Schr.* I, 414 f.; Sijmons § 20.
[3]) Vgl. *ThS.* c. 333 ff.

ihn auf dem Meeresgrund. Die ThS. (nach Unger) berichtet einzig, dass Viđga vor dem feueratmenden þiđrik ins Meer gesprengt und darin versunken sei (c. 336). Die altschwedische Redaktion der ThS. führt dagegen an (Hyltén-Cavallius c. 383):

'*Som hii för haffuer horth huru wideke welanson flydde för didrik aff bern ock sanch j syon wid granzport, tho kom til honom en haffru, hans fadher fadher modher, ok togh honom ok förde honum til Sælandh ock war ther longa stundh.*' Vgl. Hds[3] 231, ZE N 31.

Weiter sind zu nennen

Jüngere Zeugnisse (14.—15. Jahrh.),

nämlich:

Friedrich von Schwaben.[1]) 14. Jahrh.

(noch nicht herausgegeben).

Dieses mhd. Gedicht bildet das einzige Zeugnis, welches auf Typus I der Sage Bezug nimmt.

Friedrich, der Held des Gedichtes, sucht seine geliebte Angelburg. Wie er am bestimmten Orte eintrifft, erblickt er drei Tauben — Angelburg und ihre Gefährtinnen —, die sich in einer Quelle baden wollen. Dadurch dass er die Taubenkleider hinwegnimmt, gewinnt er Angelburg.

So zeigt also dieser Bericht die grösste Ähnlichkeit mit der Prosanotiz der Vkv. Wenn nun vollends in einer Hs. (Wolfenbüttel Hs.) Friedrich sich selbst Wieland nennt, so tritt diese Verwandtschaft offen zu Tage.

Die Quellen des Gedichtes dürften auf mündliche niederdeutsche Überlieferung zurückzuführen sein (Sijmons § 21) und es ist keine literarische Quelle für die Wielandanspielung anzunehmen (Voss a. a. O. S. 44 ff.; Jiriczek S. 25).

---

[1]) Vgl. *Hds*[3] N 113b; Depp. S. 34. 77 note 5; Uhl., *Schr.* I. 481; Rassm. II, 265; Liebrecht a. a. O. S. 241; Voss, *Diss. Friedr. v. Schw.*; Jiriczek S. 24; Sijmons § 21. W. H. Schofield, *The Lays of Graelent and Lanval, and the Story of Wayland [Publ. of the Mod. Lang. Assoc. XV, 2. Baltimore 1900].*

Bearbeitung des Eckenliedes im Dresd. Heldenb. (Kaspar v. d. Roen.)[1] 15. Jahrh.

In Kaspar von der Roen's Bearbeitung des Eckenliedes nimmt auf Wieland eine Stelle Bezug, die im alten Texte fehlt.

Ausgabe von der Hagen's und Primisser's Heldenbuch II, 74—117 (Ecken-Ausfahrt).

str. 89. *Er [Ecke] sprach: „helt, wiltu mich bestan,*
den helm, unn den ich auf han,
den wirck(t) Willant mit siten;
in sant ein Konick her vber mer
erfacht ein konickreich mit der wer;
guldein ist er an mitten.

Grimm (Hds[3] 249) bemerkt hierzu: „Zur Erklärung des einzelnen fehlt die Sage. Vielleicht ist von dem Helme Limme die Rede."

Anhang [Vorrede] zum Heldenbuch.[2]) 15. Jahrh.

Ausgabe von A. v. Keller, Stuttg. 1860, Litt. Ver. 87.

Seit dem 14. Jahrh. treten Umarbeitungen und Verkürzungen älterer Dichtungen an die Stelle spielmannsmässiger Erfindung. Ihren Abschluss findet diese entartende Heldendichtung in den sogenannten Heldenbüchern. Das wichtigste derselben ist das spätestens 1490 gedruckte Heldenbuch, das eine prosaische Vorrede [in der Regel als Anhang zitiert] enthält. Diese Vorrede, welche auf anderen Quellen (niederdeutsche mündl. Überlief.) fusst als das Buch selbst, ist für die Sage von grosser Wichtigkeit und bildet für dieselbe eine trübe, aber reichhaltige Quelle (Sijmons § 21).

Die hierher gehörige Stelle lautet (Keller, S. 3):

Wittich ein held, Wittich owe sein brůder, Wielant was der zweier wittich vatter. Ein herczog, ward fertriben von

---

[1]) Vgl. *ThS.* c 98 ff.; Depp. S. 77 note 6; *Hds*[3] N 86, 9; Uhl., *Schr.* I, 407 ff.; Jiriczek S. 185 ff.; Sijmons § 20.

[2]) Vgl. *Sagabibl.* II, 140; *Hds*[3] N 134, 4; Depp. S. 77 Note 4; Rassm. II, 264 f.; Jiriczek S. 26 und Note; Sijmons § 21.

zweien risen, die gewanen jm sein lant ab. Da kam er zů armůt. Vnd darnach kam er zů künig Elberich vnd ward sein gesöll. Vnd ward auch eyn schmid in dem Berg zů gloggen sachsen.[1]) *Darnach kam er czů künig hertwich [hertniht im Strassb. cod. A]. Vnd von des tochter macht er zwen sün.*

In der ThS. lebt Velent in seiner Jugend bei den Zwergen im Berge Kallava (c. 58). Doch wird Elberich dabei nicht genannt. Für das sonst Berichtete haben wir keine Parallele.[2])

Endlich lassen sich anführen

Beispiele von mittelhochd. (bezw. niederd.) Gedichten, welche Wieland's Sohn oder dessen vom Vater überkommene Waffen erwähnen.

Solche Beispiele bilden:

Heinrich von Veldeke's Eneide.[3]) Ende des 12. Jahrh.
Ausgabe von O. Behaghel, Heilbronn 1882.

Vulcan sendet dem Eneas ein gutes Schwert:

v. 5726. *dâ mede sande er heme ein swert,*
dat skarper ende harder was
dan der dûre Eggesas
noch der mâre Mimminc
noch der goede Nagelrinc
noch Haltecleir noch Durendart.

Eckesachs, Nagelrinc und Mimung sind die berühmten Schwerter Dietrich's und Witege's, Durendal und Halteclere sind uns aus den afr. Zeugnissen als die Schwerter Roland's und Olivier's bekannt.

---

[1]) Darunter ist der Caucasus zu verstehen, s. *Hds*[3] 326.

[2]) Ausser hier (im Anhang) wird in diesem Heldenb. noch in zwei Gedichten Wittich Wieland's Sohn genannt, nämlich in 'der Rosengarte zu Worms' ('Wittich Wielandes Kint') und in 'der klein rosengarte' (Wielandes sun).

[3]) Vgl. *Hds*[3] 63.

Das Nibelungenlied.[1] 13. Jahrh.

Ausgabe von F. Zarncke, 6. Aufl. Leipzig 1887.

Götelind, des Markgrafen Rüdiger Gemahlin, trauert um ihren von Witege erschlagenen Sohn Nuodunc.

S. 259 str. 5. *Dô diu marcgrâvinne Hagen bete vernam,*
ez mante si ir leide: weinen si gezam.
dô gedâhte si vil tiure an Nuodunges tôt:
den hêt erslagen Witege. des twanc si jæmer-
lîchiu nôt.

Das Gedicht 'von dem übelen wîbe'.[2] 13. Jahrh.

veröffentl. v. J. Bergmann im Anzeigebl. f. Wissensch. und Kunst N 94 (Jahrb. d. Litt. Bd. 94) Wien 1841.

In diesem Gedichte klagt ein Mann über die üble Behandlung von Seiten seines Weibes.

v. 258. *Maniger sagt von Weittegen not.*
nu vernempt auch die meine durch got.

v. 532. *sy ist herr Diettrich ze mir*
awe daz ich gen ir
nicht her Weittegen werden mag.

Des Meisters Godefrit Hagen Reimchronik der Stadt Cöln.[3] 13. Jahrh.

Ausgabe von E. v. Groote, Cöln a. Rh. 1834.

v. 4895 und 4896 berichten:

Men saich sy reichten also sere,
als it Witge ind Heyman were.

Meisterlieder der Kolmarer Handschrift.[4])

Ausgabe von K. Bartsch, Stuttg. 1862.

Auf Wittich beziehen sich folgende Verse:

S. 28. *war kam Wittich und Heime hin, die helde wolgetâne?.*

---

[1]) Vgl. *Hds*[3] 111.
[2]) Vgl. *Hds*[3] N 52; *ZE* 28, 6.
[3]) Vgl. *ZE* N 27, 3.
[4]) Vgl. *ZE* N 47, 1, 2.

S. 89. *Der Tôt der hât manigen recken,*
hern Dieterich W*itichen Heime [und her] Ecken.*

Das niederdeutsche Redentiner Osterspiel vom J. 1464.[1])

Ausgabe von F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, 2 Bde.

Bd. II. S. 38 v. 37. *(Primus Miles):*
myn swert het ***Mumminck***
und loset platen, pantzer unt rynk,
dat wil ik harde by my han
unt wil dar mede sitten gan.
oft he wil van dode upstan,
ik wil ene wedder to der erden slan.

Deutsche Lokalzeugnisse.[2])

Ortsnamen. Welantesgruoba, Wielantesheim, Wielantisdorf, Wielantestanna, Wielantesbrunna.

Pflanzenname. Wielandsbeere (Daphne cneorum).

Wappen. Die Wappen der Schmiedezünfte verschiedener deutscher Städte aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigten auf ihren Siegeln wesentliche Übereinstimmung mit dem Zeichen, das die Heldensage Witege, Wieland's Sohne, beilegt. Dies beweist wohl, dass man Wieland für einen Patron und ersten Meister des Schmiedehandwerks hielt (nach ZE N 26, 7).

Darauf sind wohl auch die Namensbezeichnungen Witege faber, Cuonradus Miminch, Cuoni Mimmung, domus Welandi fabri, Heinricus dictus Wielant, Herbordus dictus Welent, zurückzuführen.[3])

An letzte Stelle treten

---

[1]) Vgl. *ZE* N 27, 6.

[2]) Vgl. *ZE* N 26, 7; *Myth.*[3] 350; Rassm. II, 267.

[3]) Auch zu den Langobarden ist mindestens der Name Wêland gedrungen; s. die Nachweise bei Bruckner, *Sprache der Langobarden* sv. Guêlandus, S. 320 (nach Jiriczek S. 22 Note 1).

Die niederländischen Zeugnisse.

Wir kennen deren zwei:

Das mittelniederländ. Gedicht 'de vier heren wenschen'.[1])

Ausgabe von F. J. Mone, Quellen und Forsch. I, 148—154.

Die vier Helden Hagen, Gontier, Gernot und Rudegeer sitzen beisammen und sprechen gegenseitig ihre Wünsche aus.

Hagen wünscht v. 141:

'Nu will-ic nen wenschen,
sprac Hagen, die degen fijn,
ic woude Scimminc Nimminc
beide waren mijn.'

Das Gedicht lässt erkennen, dass dem Verfasser das Nibelungenlied bekannt war und nicht minder andere Gedichte der deutschen Heldensage, da Witege's Schwert und Pferd im Nibelungenlied nicht genannt werden.

Heinric's Roman van Heinric en Margriete van Limborch.[2]) 14. Jahrh.

Ausgabe von L. Ph. C. van den Bergh, Leiden 1846—47, 2 Teile.

I. Teil, boek IV. enthält eine Anspielung auf Wieland, Witege und Mimung:

v. 1050. *Ende Echites spranc altehant*
Totem ende nam hem tswert
Dat hi sere begheert.
Morant scoet op al met overmoede,
En seide: «du darts alse de vroede
Dattu names mi miin swerd
Dat menegher marc es wert;
Het smeede Wilant
Ende es Mimminc ghenant.
Het voerde Wedege die coene,
Maer hi soude te vele hebben te doene
Diet mi soude ontfueren.»

---

[1]) Vgl. *ZE* 27, 6.
[2]) Vgl. *ZE* 27. 6.

B. Die blutigen Mohrengeschichten des Mittelalters, welche in ihren Hauptmotiven grosse Ähnlichkeit mit der alten Wielandsage zeigen.

Stehen die im vorausgehenden Abschnitte behandelten literarischen Erzeugnisse des Mittelalters gewiss in steter direkter Berührung mit der Wielandsage, so bieten dagegen die im folgenden gegebenen blutigen Mohrengeschichten des Mittelalters nur mit unserer Sage verwandte Züge.

Allein diese Verwandtschaft mit der alten Wielandsage ist in vielen Punkten eine so nahe, dass ich mich zur Sammlung aller mir erreichbaren Geschichten dieser Art entschloss.[1])

Die Untersuchung dieser weit verbreiteten[2]) blutigen Mohrengeschichten führt nun nach Entfernung der verschiedenen Zuthaten im allgemeinen zu folgendem Gerippe:

Ein Sklave rächt sich an seinem Herrn dadurch für erlittene Unbill, dass er die Gattin (Tochter) desselben entehrt, dessen Kinder bis auf eines (zwei) ermordet und den Vater selbst durch das falsche Versprechen, das letzte (die Gattin) zu verschonen, dazu bewegt, sich zu verstümmeln (zu blenden, die Nase abzuschneiden, eine Hand abzuhauen). Er stürzt sich hierauf selbst von der Höhe des Hauses (Turmes) herab.[3])

[1]) Ich konnte die Anzahl der bereits von Anderen beigezogenen um ein Erkleckliches vermehren und ein geschlossenes Ganzes dieser Erzählungen schaffen. Dies wurde mir insbesondere dadurch ermöglicht, dass ich in des Jov. Pontanus' Werken die Ausgangsgeschichte für eine lange Reihe von Mohrengeschichten ausfindig machte, daran sich dann in ununterbrochener Kette zahlreiche Glieder derselben Geschichte anreihen liessen. In Behandlung der einzelnen Geschichten leitete mich das Prinzip, stets die ganze Erzählung oder wenigstens einen vollständigen Auszug zu geben. Denn auf diese Weise treten die Beziehungen der verschiedenen Versionen sowohl unter sich, als auch zu unserer Wielandsage am deutlichsten hervor.

[2]) Gehören doch die im folgenden angeführten Beispiele der latein., spanisch., ital., französ., engl., holländ. und deutschen Literatur an.

[3]) Einzelne Versionen ermangeln des einen oder anderen Zuges, ohne dass ihnen natürlich deshalb ihre nahe Verwandtschaft mit den übrigen abgesprochen werden könnte.

Es bedarf wohl keines näheren Hinweises, dass der so losgelöste Kern der Geschichten grosse Übereinstimmung mit unserer altgermanischen Wielandsage zeigt. (Vgl. Sarrazin, Herr. Arch. XCVII, 373.)

Die nun folgende Darstellung der mir bekannt gewordenen Mohrengeschichten wird uns diese Verwandtschaft am besten vor Augen führen.[1])

Hds. N 234 der Erlanger Bibliothek. 13.—14. Jahrh.
(Von H. Varnhagen in den Engl. Stud. XIX, 163 f. mitgeteilt.)

'De ceco qui se ipsum precipitavit.'

Quidam nobilis cum vidisset quod quidam latro debebat suspendi, ex curialitate et pietate rogavit quod non occideretur, sed saltem erutis oculis ei daretur et ipse daret ei victum et vestitum propter dominum. Cum ergo latro ille sic excecatus esset et in domo militis optime se haberet, tradidit ei dominus claves rerum suarum. Et post multos dies miles ille in die pasche ivit ad matutinas. Et latro sicut plenus diabolus, firmavit hostia castri et occidit dominam suam, filios et filias et totam familiam et apprehendit unicum puerum, quem dominus plus amavit, et portavit supra turrim castri. Cum autem dominus veniens de ecclesia invenisset castrum firmatum nec aliquis aperiret, fractis portis ingrediens invenit uxorem, filios et filias et totam familiam jugulatam; et contristatus usque ad mortem cepit clamando querere: „Quis poterat hoc fecisse?" Et respondit latro de turri: „Ego hoc feci, quia fecistis me respirare de furtis. Et certe, adhunc occidam filium vestrum istum, nisi oculos vobis erui faciatis." Tunc dominus angustiatus usque ad mortem pre dolore de mortuis et timore filii morituri, cum preces non valerent, simulavit cum clamore maximo quod oculi ei eruebantur. Et cum puerum repeteret, quesivit latro, qualem dolorem sensisset. Et domino respondente se nimium dolorem sensisse „Falsum est", inquit: „adhuc habetis oculos in capite. Certe, filium istum non habebitis, quin vobis oculos faciatis exui". Tunc pater plus amans filium quam oculos, cum eos erui fecisset et querente latrone sicut prius, cum diceret pater

[1]) Ich lasse sie in chronologischer, bezw. durch ihre gegenseitige Abhängigkeit bedingter Ordnung folgen.

quod visum fuerat sibi quia cor extraheretur de ventre, „Tunc“, inquit latro, „scio quod oculos perdidistis; et istum filium non habebitis.“ Et precipitavit se cum infante.

Varnhagen bemerkt: „Eine Quelle für die Erzählung wird nicht angegeben.“

Die ganze Handlung lässt sich hier demnach in Kürze folgendermassen darstellen:

Ein Sklave beschliesst, sich an seinem Herrn für die ihm zugefügte Schmach (Blenden) zu rächen. In dessen Abwesenheit verrammt er die Thüre, tötet seine Herrin, deren Kinder, kurz die ganze Familie, mit Ausnahme eines Knaben, des Vaters Liebling. Mit diesem besteigt er den Turm des Hauses und als der Herr zurückkehrt und nach gewaltsam geöffneter Thüre seine ganze Familie erdrosselt vorfindet, da droht ihm der Sklave vom Turme herab, dass er noch sein letztes Kind töten werde, wenn er sich nicht die Augen ausreissen lasse. Als dies der Vater gethan, um sein Kind zu retten, da schreit der Bösewicht: „Du sollst auch diesen Sohn nicht besitzen“ und stürzt sich mit dem Kinde in die Tiefe.

Jovianus Pontanus (Giovanni Pontano) 1426—1503, 'Opera omnia'.

Ausgabe Venedig 1518—19, 3 Bde. (erste Ausgabe).

Pars I. De Obedientia Lib. III. Cap. X 'De uario seruorum usu'.

Pontanus erzählt daselbst: *Maioricensis ciuis abunde locuples ruri cum esset, seruumque grauissime cecidisset, tum seruus iniquius secum actum iudicans, rationem hanc commentus est, qua et seruitutem finiret, et herum ulcisceretur. Hero enim longius à uilla profecto, domo clausa foreis munit, ac matre familias arctius uincta, herileis liberos in editiorem domus partem secum effert, domini illic reditum expectans: qui ubi uillam intrauit, domum clausam indigne ferens, seruo, qui se de culmine ostendit, minitari coepit. At inquit ille, qui nunc domum clausam tam aegre feras, efficiam, ut haud multo post teque et lucem oderis, uixque hoc dicto, unum atque alterum filium è tecto praecipites iecit. Quo casu consternatus, ac penè exanimatus pater, ubi ad se redijt, tertio timens, mutato consilio seruum blandioribus lenire uerbis studet, nec*

facti solum ueniam, uerum etiam libertatem pollicens. At Maurus: Nihil, inquit, tuis istis pollicitationibus actum scito. Nares tibi excidas oportet, si uis tertium tibi seruari. Tum pater duobus se liberis uno casu orbatum reputans, quo tertium, qui unus erat reliquus, seruaret, conditione accepta, nasum mutilat, qui uixdum ter[r]am attigerat, cum tertius cum matre simul ante eius pedes exanimis iacuit. Eum seruus ubi clamoribus atque eiulatibus implere agros uidet, Deûm atque hominum fidem implorantem, Atqui nihil tuis istis clamoribus egeris, neque saeuiendi in me tibi locum relinquam. Atque hoc dicto se ipsum de summa tecti parte depulit.

Nach dieser Erzählung verrammt also der rachedürstende Mohr die Thüre und bindet die Gattin seines Herrn. Hierauf nimmt er dessen Söhne mit in den oberen Teil des Hauses. Zuerst wirft er zwei Söhne hinab, dann, als der Vater sich die Nase abgeschnitten hat, um den dritten zu retten, zugleich mit der Mutter auch diesen. Endlich stürzt er sich selbst hinab.

Nach Bodinus, der diese Geschichte von Pontanus übernommen (s. unten S. 63 ff.), hat dieser darin ein wirkliches Ereignis seiner Zeit geschildert. Bei Pontanus selbst findet sich für diese Annahme kein Beleg.

Matteo Bandello's (1480—1562) Novellen.

Ausgabe Lucca 1554, 3 vol.

Parte III. Nov. XXI. 'Uno Schiauo battuto dal Padrone ammazza la Padrona con i figliuoli, e poi se stesso precipita da un' alta Torre.'[1])

Nel' Isola di Maiorica fu un Gentilhuomo, chiamato Riuieri Eruizzano, chi haueua un schiauo Moro. auenne un dì che egli adirato gli diedi busse. Il Moro deliberò fieramente uendicarsene. Essendo adunque ito Riuiero un giorno a caccia con molti de i suoi, il perfido Moro vide la Padrona, che con i figliuoli (de i quali

---

[1]) Ich war bestrebt, im folgenden einen wortgetreuen Auszug dieser langen Geschichte zu geben; eine Analyse derselben gibt Koeppel, *Engl. St.* XVI, 367 ff.

il maggiore non haueua anchora sette anni) era entrata per certi bisogni dentro la Torre, onde giudicando esser venuta la commodità di vendicarsi, che tanto bramaua, pigliata una fune, entrò ne la Torre, e la Gentildonna, che di lui non si prendeua cura abbracciata, quella subito strettamente legò con le mani di dietro, e la corda attaccò al piede d'una grande arca, poi subito leuo la pianchetta, che la Torre con la casa congiungeua. La pouera Gentildonna gridaua aita, e con parole minacciaua lo Schiauo, ma egli niente si curaua, anzi il Manigoldo, a mal grado che la Donna hauesse, di lei quante volte glie ne venne voglia, prese amorosamente piacere. Il pianto dei poueri figliuolini con il grido della Padrona fu da quei di casa sentito, ma perche il ribaldo haueua leuato il ponticello, nessuno poteua darle aita. Poi il Moro si fece ad una finestra, e quiui ridendo sene staua, attendendo la venuta di Riuieri, al quale era ito un di casa à cercarlo, e dettogli il tutto. Il buon Gentilhuomo comminciò a minacciarlo di farlo appendere per la gola. Al'hora il Moro, soghignando gli disse, Signor Riuieri, ricordate ui de le busse, che questi giorni mi deste si disconciamente, che non si sarebbero date ad un Somaro. Hora è venuto il tempo di renderui il contracambio. Io ho qui vostra Moglie e i vostri figliuoli, e cosi ci fosti voi, che farei conoscerui, che cosa è battere schiaui; ma ciò ch'io non posso di voi fare, lo farò à la Donna vostra e a i vostri figliuoli. Di vostra Moglie ho io preso quel piacere che m'è paruto. Poi il prese il maggiore de i figliuoli, e giù da la finestra lo gittò. Il padre comminciò con buone parole à volerlo pacificare, promettendogli non solamente perdonargli il misfatto, che commesso haueua, ma farlo libero, se la Moglie con gli altri due figliuoli salui gli rendeua. Il Moro, a questo parendo volere consentire, gli disse: Taglinteui il naso, e io questi vi restituirò. L'infelice Padre si tagliò il naso. A pena haueua egli fatto questo, quando lo sceleratissimo Barbaro, pigliati i due figliuolini per li piedi, quelli del capo percotendo al muro gli lanciò in terra. Il crudel Moro del tutto rideua, parendogli hauer fatto la più bella cosa del mondo. Poi il fiero Moro prese la Donna, e quella mise su la finestra, poi con un coltello gli segò le vene de la gola, e quella d'alto à basso lasciò tombare. Finalmente egli andò à la finestra e si gittò soura quelli scogli col capo in giù, fiaccandosi il collo.

Varnhagen, E. St. XIX, 163 macht darauf aufmerk-

sam, dass Bandello selbst bemerkt, die Geschichte sei von Pontanus erzählt worden.[1])

Bandello hat nun die Erzählung von Pontanus ohne wesentliche Änderung der einzelnen Punkte beibehalten, doch hat er dieselbe bedeutend erweitert. Wir bemerken bei ihm eine grosse Ausschmückung der einzelnen Scenen:

So ist der Schauplatz der Mordthat ein Turm geworden, der mit dem Hause durch eine Zugbrücke verbunden und durch deren Aufziehen unzugänglich gemacht ist. Die Mutter wird nicht nur gebunden, sondern auch schmählich vergewaltigt. Weiter führt Bandello ein Alter der Söhne an. Der älteste wird hier allein hinabgestürzt, ihm folgen dann die beiden jüngeren und endlich die Mutter, welcher der grausame Mohr noch zuvor den Hals durchschnitten hat.

Was schliesslich das Ähnlichkeitsverhältnis der italienischen Novelle zur Wielandsage betrifft, so ist vor allem mit Sarrazin (Herr. Arch. XCVII, 377 ff.) zu betonen, dass der Mohr gleich Vølund in ein Hohngelächter über seine Thaten ausbricht (del tutto rideua, etc. s. ob.).

Joannes Bodinus (1530 ca. — 1596), 'Sechs Bücher über den Staat'.

Bodin's 'Sechs Bücher über den Staat' erschienen zuerst (1576) in französischer, dann (1586) in lateinischer Sprache. In Cap. V. des ersten Buches gibt er die oben behandelte Geschichte des Pontanus wieder und findet sich dieselbe auch in den fremdsprachlichen Übersetzungen von diesem Werke Bodin's.

Französ. Ausgabe: 'Les Six Livres de la Republique.'
Ausgabe Paris 1577, in fol. (zweite französ. Ausg.).

Livre. I. Chap. V. 'De la puissance seigneuriale, et s'il fault souffrir les esclaues en la Republique bien ordonnee'.

. . . *L'ancien prouerbe qui dit autant d'ennemis que d'esclaues,*

[1]) Diese Bemerkung Bandello's findet sich a. a. O. III, 84. Sie lautet: *Saperete anchora questa Historia* (d. i. Nov. XXI) *essere stata latinamente descritta dal gran Pontano.*

monstre assez quelle amitié, foy et loyauté on peut attendre des esclaues. De mil exemples anciens ie n'en mettray qu'un aduenu du temps de Jouius Pontanus, lequel recite que un esclaue voyant son seigneur absent, barre les portes, lye la femme du seigneur, prend ses trois enfans, et se mettant au plus haut de la maison, si tost qu'il voit son seigneur, il luy gette sus le paué l'un de ses enfans, et puis l'autre: le pere tout esperdu, et craignant qu'il getast le troisiesme, a recours aux prieres, promettant impunité et liberté à l'esclaue, s'il vouloit sauuer le troisiesme: l'esclaue dist qu'il le getteroit, si le pere ne se coupoit le nez, ce qu'il ayma mieux faire pour sauuer son enfant: celà faict l'esclaue neantmoins geta le troisiesme, et puis apres se precipita luy mesme.

Wir haben hier eine getreue, wenn auch gedrängte Schilderung nach Pontanus, den ja Bodin selbst als seine Quelle bezeichnet. Eine einzige, unwesentliche Abweichung dürfte darin zu erblicken sein, dass Bodin den dritten Sohn allein sterben lässt, während wir bei Pontanus dabei den Ausdruck 'cum matre simul' finden. Bodin mag darum diese Worte übersehen haben.

Latein. Ausgabe: 'De Republica Libri Sex'.

Ausgabe Paris 1591. in fol. (zweite latein. Ausg.).

Lib. I. Cap. V. 'De imperio herili, et an seruitia ferenda sint in republica bene constituta.'

... *Scitum est illud, et sapientibus planè persuasum, Domi tot hostes esse quot seruos: quod quidem prouerbium satis significat, mancipia nec amicitiam colere, nec fidam societatem. Quid exempla veterum innumerabilia commemorem? Mihi satis est unum superioris aetatis, quod à Junio*[1] *Pontano proditum extat. Seruus cùm acerbiùs tractaretur, domino absente ostia concludit, uxorem domini contumeliosè affectam vinculis constringit, ac tres eius filios comprehendit: ubi dominum videt redeuntem, unum è tribus ex altissimo solario precipitem dat, deinde secundum: pater tanta rei atrocitate obstupefactus, precibus et lacrymis suplex seruum exorare, ac modis omnibus placare conatur, ut tertium morti eripiat.*

---

[1]) Jüngere Ausgaben, so Frankf. 1622, 1641, haben Jouiano.

seruus paciscitur salutem filii ea lege ut dominus sibi ipsi nares praecidat, naribus ex pacto amputatis seruus cum tanta clade et contumelia dominum vltus esset, tertium quoque deiecit, ac postremò vltionem de se ipso, quam dominus cogitabat, praecipiti casu caepit.

Der Vergleich dieses lateinischen Textes mit dem französischen zeigt, dass sich Bod. in seiner lateinischen Übersetzung der französischen Ausgabe nicht allzu wortgetreu an diese anschliesst. So heisst es im französischen Text vom unglücklichen Vater z. B. '*promettant impunité et liberté*', während im lateinischen Text der Verfasser sich mit dem allgemein gehaltenen Ausdrucke '*ac modis omnibus placare conatur*' begnügt. Andere Anzeichen weisen jedoch wieder darauf hin, dass der Verfasser bei seiner lateinischen Ausgabe nochmals den Pontanus selbst zur Hand genommen hat. Während nämlich die französische Ausgabe die unmittelbare Veranlassung der scheusslichen That des Sklaven verschweigt, stehen im lateinischen Text die Worte '*cùm acerbius tractaretur*' [Pontan.: '*seruum grauissime cecidisset*'] zur Erklärung des Verbrechens. Dann weisen jedenfalls noch die (wiederum in der französischen Ausgabe fehlenden) Worte am Schlusse '*ac postremò ultionem de se ipso, quam dominus cogitabat*', etc., auf die Stelle bei Pontan.: '*neque saeuiendi in me tibi locum relinquam*'.

Fremdsprachliche Übersetzungen.

'Les Six Livres de la Republique' wurden ins Italienische (1588) und ins Spanische (1590) übersetzt. Eine dritte Übersetzung, die englische vom J. 1600, folgt jedoch nicht nur der französischen, sondern auch der lateinischen Ausgabe.

Italienische Übersetzung: 'I sei libri della Republica del Sig. Giovanni Bodino'.

Ausgabe von L. Conti, Genova 1588.

Lib. I. Cap. V. 'Dell' autorità signorile, et se bisogna sofferire i schiaui nella Republica bene ordinata.'

... *l'antico prouerbio, che dice, altretanti nemici quanti schiaui, dimostra assai qual amicitia, qual fede, e qual lealtà si possa*

da' schiaui aspettare. Di mille essempi io ne metterò qui uno solamente, auenuto à tempi di Giouian Pontano, il quale narra, che uno schiauo vedendo il padrone fuora di casa, chiuse le porte, e legata la moglie del signore, prese tre suoi figliuolini, e salito nel più alto luogo della casa, si tosto, che vide accostarsi il suo padrone gittò a basso uno de' fanciulli, e dopò questo un' altro. il padre fatto stupido, e ripieno d'horrore, temendo del terzo, cominciò a pregare lo schiauo per la vita del figliuolo promettendogli, e perdonanza, e libertà: cui lo schiauo rispose, che s'egli si tagliaua il naso non trarebbe giù altrimenti quel suo figliuolo. il misero padre hauendo ciò fatto, vide incontanente precipitare il terzo figliuolo, e dopò lui lo schiauo ancora.

Spanische Übersetzung: 'Los Seis Libros de la Republica de Jvan Bodino'.
Ausgabe von Anastro Ysunza, Turin 1590.

Lib. I. Cap. V. 'De la autoridad Sennoril, y si es bien consentir esclauos en la Republica bien ordenada.'

. . . *El antiguo proueruio que dixe, tantos enemigos quantos esclauos, muestra claro la amistad, la fee, y la lealtad, que se puede esperar de ellos. De muchos exemplos antiguos, no pōdre mas de vno solo, acōtecido en tiēpo de Jouio Pontano, el qual refiere que vn esclauo de que vio a su Señor fuera de casa, cerro las puertas, ato la muger de su Señor, tomo sus tres yjuelos, y subido en lo mas alto de la casa, de que vio venir al amo, arrojo a la calle vno de sus hijos, y despues el otro. El padre atribulado, y atonito de temor que hechase el tercero, se valio de los ruegos, prometiendo perdon, y liberalitad al esclauo por la vida del tercer hijo. el esclauo dixo que se le arroxaria sino se cortaua la nariz, el misero padre se la corto, y luego arrojo el hijo y tras el se hecho. tambien el esclauo.*

Englische Übersetzung: 'The Six Bookes of a Common-Weale.'
Ausgabe von R. Knowles, London 1600.

Book. I. Chapt. V. 'Of the power of a Lord or Maister ouer his Slaues, and whether Slaues are to bee suffered in a well ordered Commonweale.'

. . . The auntient prouerb, which saith, "So many slaues, so many enemies in a mans house", showeth right well what friendship, faith and loyaltie a man may looke for of his slaues. Of a thousand examples of antiquitie I will recite but one, which happened in the time of Julius Pontanus, who reporteth, that a slaue seeing his lord absent, barred the gates, and hauing shamefully abused his mistresse (2), bound her, tooke his maisters three children, and so going vp to the highest place of the house, seeing his maister comming home, first cast downe vnto him vpon the pauement one of his children, and after that another: the wofull father all dismaid, and fearing least hee should throw downe the third likewise, with prayers and teares besought the slaue to spare him that was yet left, promising him forgiuenesse for that hee had alreddie done, and libertie also (1) if he would but saue that third. Which his request the slaue yeelded vnto, vpon condition that he should cut off his owne nose: which he chose rather to doe, than to loose his child. But this done, the slaue neverthelesse cast downe the third child also; and so at last to take that reuenge of himself, which his lord thought to haue done (2), cast headlong downe himself also.

Dass der englische Übersetzer seinem Texte beide Ausgaben Bodin's, die französische (1) und die lateinische (2), zu Grunde legte, habe ich bereits oben bemerkt.[1]) Die gesperrt gedruckten Stellen des angeführten Textes, welche immer nur der einen der beiden Quellen folgen können, da die andere sie nicht enthält, lassen dies wohl genugsam hervortreten.

Noch ist anzuführen die

Wiedergabe des lateinischen Textes in 'Jocorum atque Seriorum libri tres' der Gebrüder Melander.

Ausgabe Frankfurt 1617.

Tom. III. 'De conscelerato quodam seruo.'

'Seruus quidam cum acerbius tractaretur absente domino[2]) *ostia concludit et uxorem domini contumeliose affectam, vinculis*

[1]) Vgl. den Titel der Übersetzung '*The six Bookes of C.' out of the French and Latine copies, done into Engl.*

[2]) Bod.: domino absente.

constringit, ac tres eius filios comprehendit. Ubi dominum tedet[1] *redeuntem, vnum ex tribus ex altissimo solario praecipitem dat, deinde secundum. Pater tanta rei atrocitate obstupefactus, precibus et lachrymis supplex seruum exorare, ac omnibus modis*[2] *placare conatur, vt tertium morti eripiat. Seruus paciscitur salutem*[3]*, ea lege, ut Dominus sibi ipsi nares praecidat. Naribus ex pacto amputatis, Seruus cum tanta clade et calamitate*[4] *Dominum vltus esset, tertium quoque dejecit, ac postremo vltionem de se ipso, quam Dominus cogitabat, praecipiti casu cepit. 'Jouianus, Pontanus*[5]*) et Joannes Bodinus.'*[6]

Hätten somit die Verfasser ihre Quellen nicht selbst angegeben, so müsste doch der Vergleich mit Bodin's lateinischer Ausgabe klar zeigen, dass dieser letzteren die Geschichte entnommen wurde. Freilich unterliefen dabei manche Versehen, auf welche die Anmerkungen zum Texte hinweisen.

An deutschen Übersetzungen der 'Jocorum' etc. waren mir die Ausgaben Lich. 1605 und Rostock 1638 zugänglich. Doch ist darin unsere Geschichte nicht enthalten.

François Belleforest (1530—1583), **'Histoires tragiques.'**[7]

Ausgabe Rouen 1603, 7 vol. in -16.

Tome II. 31ieme histoire. 'Un esclaue More, estant battu de son maistre, s'en vengea avec une cruauté grande, et fort estrange.'

Auszug. Dom Riuieri Eruizzano en l'isle Maiorique auoit un More. Aduint un iour que ce More fit quelque

---

1) Bod.: videt.

2) Bod.: modis omnibus.

3) Bod.: salutem filii.

4) Bod.: contumelia.

5) Natürlich ist das zwischen Jouianus und Pontanus gesetzte Unterscheidungszeichen falsch.

6) Fränkel hat in den *Engl. Stud.* XIX, 427 auf diese von den Gebr. Melander erzählte Geschichte hingewiesen und dieselbe auch dort zum Abdruck gebracht.

7) Vollständ. Titel: Hist. tr. Extraictes *de l'italien de Bandel*, contenant encore dixhuict Histoires. Traduictes et enrichies outre l'invention de l'Autheur, par Fr. de Belleforest, Commingeois.

faute au gentilhomme, lequel luy donna l'estrappade. Estant guery de ses blesseures le More se remit à seruir de plus belle et le sembloit faire de tel cœur, que homme n'eu[t] jamais pensé autre cas de luy, sinon qu'il vouloit regaigner la grace de son seigneur. Comme un iour le gentilhomme fut allé à la chasse, ayant presque emmené tous ses gens avec luy, aduint que la dame s'en alla pourmener avec tous ses trois enfans (l'aisné desquels auoit à peine atteint l'an septiesme) dans la forteresse qui respondoit sur la marine. Le more ayant veu cecy, pourpensa soudain la ruine de ceste compagnie. A ceste cause il prend une corde, propre à son dessein, et s'en va vers la tour, en laquelle désqu'il eut entré, il ferma la porte et leua le pont, pour afin qu'aucun ne peust venir au secours. Aussitost qu'il est dans la tour, il vous vient empoigner la dame, la liant à un gros coffre, qui estoit en une salle basse, pres un lict verd. La poure Damoiselle se voyant ainsi prise, crioit à l'aide, et menaçoit le More fort aigrement. Mais le Barbare empoigna la Dame, laquelle auoit les mains liees derriere et la viola. C'estoit un piteux spectacle, de voir la damoiselle s'escrier comme forcenee et ses enfans imiter son cry, et braire à gorge desployee. Ceux du village estoyent là aupres pensant entrer: mais voyant le pont leué, et le More en fenestre, et oyant la dame qui se plaignoit, ne sceurent à qui recourir, si non qu'un d'entre eux courut annoncer ces piteuses nouuelles à Don Riuieri. Arrivé devant la tour, celuy-ci se mist à menacer le paillard Barbare de le faire brancher si haut que les autres Mores le verraient de vingt mille loing. Le More luy respondit: Pensez-vous que ie soye une pierre sans nul sentiment que je n'ay bien memoire des coups que me donnastes si desmesurément. Mais puis qu'il m'est impossible de me venger sur celuy qui m'a offensé, tes enfans mourront en satisfaction du tort que tu m'as fait. Quant à ta femme, i'en ay fait à mon plaisir. Puis il print l'aisné des enfans et le ietta par les fenestres. Don Riuieri lui dit, voy ce qui est de plus precieux en ma maison, prens tout, donne seulement la vie à ma femme et enfans qui restent, et ie te pardonne de bon cœur ce que tu as fait desia en ma presence! Le paillard Barbare, feignant d'estre gaigné par ces paroles, lui dit: Il faut donc que sans delay aucun vous vous couppiez le nez. Dom Riuieri se couppa le nez. Désque le cruel Barbare eut veu ce qu'il souhaittoit, il se print à rire à gorge

desployee; puis il print les deux enfançons par les pieds et leur donnant de la teste contre le mur, leur escarbouilla le test, puis les ietta par la fenestre. Il print aussi la Damoiselle, et la mettant sur la fenestre, lui couppa la gorge et soudain la precipita par la fenestre. N'ayant plus d'execution à faire, il se mit à la fenestre et se ietta la teste la premiere en bas et tombant sur un escueil, se rompit le col.

Beim Vergleiche dieses Textes mit Bandello finden wir die eigene Angabe Belleforest's, dass dieser seine Quelle gewesen[1]), vollauf bestätigt.

Belleforest liebt aber noch eingehendere Ausmalung der einzelnen Scenen. Dann flicht er überdies in seine weitschweifige Erzählung zahlreiche Beispiele ein, worunter eines vom Abbé de Sainct Simplician (ebenfalls dem Bandello entnommen, s. Ausg. Lucca III, 84) für uns von besonderem Interesse ist[2]) (vgl. unt. Goulart).

Simon Goulart (1543—1628), 'Thresor d'Histoires Admirables et Memorables de nostre temps'.

Französicher Text des Verfassers.

Ausgabe [Paris] 1610, 3 vol. in -8°.

Vol. I. p. 507 f. 'Vengeance horrible.'

La seruitude extreme veut estre doucement maniee, autrement elle coue un horrible feu de desespoir. Un gentilhomme Espagnol nommé D o n *R i u i e r o demeurant en l'isle Maiorque, entre autres esclaues auoit un More, contre lequel s'estant un iour courroucé fort*

---

[1]) Vgl. Titel; ferner sagt Bellef. am Schlusse des unserer Geschichte vorausgesetzten Sommaire: *pour vous en faire plus certains, ie vous en reciteray une histoire, aduenuë n'a pas longtemps ès Isles d'Espagne, si prenez la patience d'escouter le Bandel, qui vous en fait le recit.*

[2]) Es lautet: *L'Abbé de Sainct Simplician, à Milan, lequel ayant seulement donné un soufflet à un sien More, la nuict ensuiuant, le Barbare, qui auoit seruy monsieur l'Abbé plus de trente ans, lui coupра la gorge, lorsqu'il estoit au plus profond de son sommeil.*

asprement, il lui donna tant de trais de chorde, que le pauure esclaue fut sur poinct de mourir. Mais eschappé il feignit plus d'affection de bien seruir son maistre que parauant. Riuiero auoit une forteresse où n'y auoit qu'une auenue bien gardee d'un profond fossé, et d'un pont leuis, lequel haussé ceste place estoit imprenable fors à coups de canons, ayant la mer qui battoit au pied d'un roc sur qui elle estoit bastie. Un iour Riuiero estant allé loin de son logis à la chasse, le More voyant l'occasion et le temps venu de se venger, sur tout pource que la Dame, femme de Riuiero, qui auoit une maison au village prochain, estoit venue en la forteresse, pour voir sur la mer les galeres qui y flottoyent, et auoir le plaisir de l'air: se iette apres et hausse le pont, empoigne la dame et la lie à un gros coffre en une salle basse pres un petit lict verd, et enferme ses trois enfans qu'elle auoit menez auec elle, dans une chambre prochaine: puis il la viole honteusement: et comme au cri d'elle et des enfans les villageois fussent allez querir Riuiero, qui acourt en diligence, le More ne se souciant de menace ni de prieres lui iette par les fenestres sur le roc son fils aisné, aagé d'enuiron sept ans, lequel fut aussi tost escrasé que tombé. Le pauure gentil-homme reduit comme au desespoir essaye d'adoucir le cruel More pour sauuer le reste: et le More feint y entendre, mais à condition que Riuiero se coupast le nez, pour reparation des tors qu'il auoit faits à son esclaue. Pensant gaigner quelque chose en se mutilant ainsi, au gré d'un qui se glorifioit d'auoir honni sa femme et qui venoit de meurtrir si cruellement son fils aisné, neantmoins se coupa le nez, dont l'esclaue merueilleusement ioyeux en lieu de rabatre quelque chose de sa felonnie desmesuree, se mocquant de tout ce qu'il auoit promis, et de la simplesse de son maistre, empoigne incontinent les deux autres petits enfans par les pieds, les froisse de plusieurs coups qu'il donne de leur testes contre les murailles, puis les iette sur le rocher apres leur aisné. Et se souciant aussi peu des cris de la populace amassee à ce terrible spectacle, que de ceux de son maistre, empoigne la Dame, laquelle il esgorge en presence de tous, et precipite le corps du plus haut de la tour en bas. Quoy fait escumant de rage, il se iette la teste deuant sur le roc du costé de la mer: et se brise en piece, finissant promptement sa detestee vie, à l'extreme regret de Riuiero, qui n'auoit peu sauuer

aucun des siens, ni chastier ce furieux esclaue selon ses demerites.[1])

Dieser Geschichte fügt der Verfasser noch die Bemerkung bei:

'Plusieurs ont descrit ceste histoire en Espagnol, Italien et François fort amplement: mais ie n'ay peu ni voulu la faire plus longue estant si estrange, que ie tremble toutes les fois que i'y pense. Histoire d'Espagne.'

Dieser Bemerkung nach müsste auch in Spanien eine Version unserer Geschichte niedergeschrieben worden sein. Ich konnte zwar von einer spanischen Übersetzung der Novellen Bandello's Einsicht nehmen, den 'Historias tragicas exemplares, sacadas de las obras del Bandello Veronens. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouisteau, y Francisco de Belleforest', welche 1589 zu Salamanca auf Kosten des Claudio Curlet gedruckt wurden, doch ist unter den dortigen 14 Geschichten die unsrige nicht enthalten.

Goulart's Erzählung nun zeigt vollständige Übereinstimmung mit Belleforest, was an und für sich schon seine Benützung dieses zeitgenössischen Landsmannes als Quelle wahrscheinlich macht. Die Übereinstimmung in Ausdrücken, welche Bandello noch fehlen und nur Bellef. angehören (s. die gesperrt gedruckten Stellen des Textes), vor allem aber die beinahe wörtliche Wiedergabe der Geschichte des Abbé S. Simplician, lassen mir diese Annahme als sicher erscheinen.

Unsere Geschichte findet sich auch in Goulart's

Niederländ. Übersetzung: 'Cabinet der Historien.'[2])

Ausgabe Amsterdam 1664, 4 vol. in -12.

Bd. I. S. 880—83. 'Schrickelicke Wrake.'

De uyterste dienstbaerheyt wil soetgens geleyt zijn, anders broeytse een schrickelick vyer van wanhope. Eeen Spaensch Edel-

---

[1]) Goulart führt noch wie Bellef. die Geschichte des Abbé S. Simplician an: '*L'Abbé de S. S. à M., ayant donné un soufflet à un sien More, la nuict suivante ce Barbare, lequel etc.*

[2]) Vollständ. Titel: 'C. d. H. Bestaende in veel vreemde, notabele

man ghenaemt D o n R i v i e r o, *woonende in't Eylandt Majorque, hadde onder andere Slaven eenen Moorman, tegen wien hy op eenen dagh seer heftick verstoort zijnde, heem soo vele slagen gaf met een koorde, dat d'arme Slaeve meynde te sterven. Maer ontkomen zijnde, reynsde hy meer genegentheydt om sijnen Meester wel te dienen dan te vooren. Riviero hadde een Fortresse, daer maer eenen toeganck toe was, wel bewaert met een diepe Gracht ende een Val-brugge, als die op getrocken was, was dese plaetse onwinelick, uyt ghenomen met gros Geschut, hebbende de Zee daer aen spoelende aen den Voet van een Klippe, daeropse gebouwt was. Als op eenen dagh Riviero verre van sijn Huys op die jacht getrocken was, de Moorman siende de ghelegentheydt ende tijdt ghekomen om sich te wreecken, voornamelick, om dat de Jofvrouwe Riviero Vrouwe, die in't naeste Dorp een Huys hadde, in de Fortresse ghekomen was, om op de Zee de Galeyen te sien, die daer dreven, ende geneuchte in de Lucht te scheppen; springht hy daer na, ende treckt de Brugge op, vat de Vrouwe, ende bintse aen een groot Koffer in een Sael beneden, by een kleyn groen Bedde, ende sluyt haere drie kinderen, die sy mede gebracht hadde, in een Kamer daerbey; daer nae onteert hyse schandelick. Ende als op haer ende der kinderen geroep de Boeren ghegaen waren om Riviero te haelen, die neerstichlick daer to liep, smackt hem de Moorman, niet passende noch op dreygementen noch op smeekingen, door de Vensters op de Steen-klippe outsten Soon, ontrent seven jaren out, die soo haest verplettert was als ghevallen. d'Arme Edelmann byna tot desperaetheyt gebracht zijnde versoekt desen wreeden Moorman te versoeten om den rest te salveren: ende de Moorman veynst hem daer toe te verstaen, maer op conditie, dat sich Riviero de neuse sude afsnijden, tot boete van't ongelijck, dat hy sijnen Slave gedaen hadde. Meynende yet te winnen, als hy sich selven so verminkte tot geneuchte van eenen, die hem beroemde sijne Vrouwe geschent te hebben, en die versch so wredelik sijnen outsten Soon hadde vermoort, sneet sich niet te min de Neuse af, waer over de Slave wonderlick verblijt zijnde, in plaetse van yet van zijne onmanierlicke*

en uytstekende Geschiedenissen. D o o r S i m o n G o u l a r t, zijnde seer vermakelick en profytelick te lesen, alle Beminners der Wetenschappen, *Uyt het Frans vertaelt.*'

fellicheyt nae te laten, soo geckte hy met al het gene hy belooft hadde, en met de simpelheyt zijns Meesters, en vat terstont die twee andere kleyne Kinderen by den Voeten, blutse met vele slagen, die hy dede met hare Hoofden teghen de Mueren, daer na wierp hyse op den Rotzsteen haren outsten Broeder na. Een ock soo weynigh passende op't getier van't gemeyn volk over dit schrickelik Spectakel vergadert, als van't geroep sijns Meesters, soo vat hy de Jofvrouwe, welcker hy in aller tegenwoordicheyt de Kele af steeckt, en stort het Lichaem van't hooghste des Torens tot beneden. 't Welck gedaen sijnde schuim beckende van verwoetheyt, soo stort hy sich met den hoofde voorwaerts op den Rotzsteen aen de zeekant, en verplettert sich in stucken, eyndigende rasch sijn vervloeckt leven, tot het uyterste leetwesen van Riviero, die niemant van den sijnen hadde konnen salveren, noch desen rasende Slave nae sijne verdiensten straffen. (Vele hebben dese Historie seer breet in Spaensch, Italiaensch, en Fransch beschreven: Maer ick en hebse niet langer konnen noch willen maken, mitse soo seltsaem is, dat ick beve soo menighmael ick daeraen ghedencke. De Historie von Spangnien.[1])

Ausser dieser niederländischen Übersetzung von Goulart's 'Thresor d'Histoires' erschien auch noch eine englische — Admirable and memorable Histories containing the Wonders of our Time, done out of the French by E. Grimestone, London 1607, in -4⁰ —, die jedoch unsere Geschichte nicht enthält.

Johannes Manlius (Mitte des 16. Jahrh.), **'Locorum communium collectanea'.**[2])

Ausgabe Budissinae 1565.

S. 298 f. 'Historia de crudelissimo facto Aethiopis, recitata Pilippo Comiti à Nassau per Damianum Knebel, secretarium Comitis de Hana.'

[1]) Auch die Geschichte vom Abbé S. S. fehlt nicht: 'Als de Abt van S. Simplician te Milanen een van sijne Swarten een klinck gheghevem hadde, soo snijdt hem de volgende nacht dese Barbarische mensche, die meer dan dertigh jaren den Abt gedient hadde, de kele af, als hy aldervast in slaep was'.

[2]) Vgl. Baumgarten, *Merkw. Büch.* VI, 149; Hummel, *Bibl. v. selt. Büch. II*, 302.

Anno 1556. mense Aprili, quidam praediues nobilis, non procul ab Augusta Vindelicorum, a teneris puerum aethiopem usque ad illum annum aluerat. Cùm fortè fortuna nobilis domo abesset, aethiops de nocte consurgens coniugem totamque familiam, excepta filiola domini, ad octo homines interemit. Mane altero die cum rediret dominus, uidit aedes suas praeter morem clausas, et cum propius adequitasset, apparuit illi in domus summitate aethiops truculentissimo aspectu, qui in hunc modum nobilem alloquitur: Scis homo crudelissime, qualiter me quondam innocuum tractaueris, quod sanè ad hunc diem memoria retinui: illam iniuriam de tuis nunc demum uindicaui. Ecce enim partem de cadauere tuae coniugis, quam tibi cum tota familia occidi, excepta filiola, quam unam reliqui, tibique restituam, si mihi incolumitatem vitae promiseris. Pater extremè perturbatus, homicidae incolumitatem promittit. At ille per fenestram infantem ante pedes patris proijcit, Scio, inquiens, quòd mihi non sis seruaturus fidem, nunc satis in temetipso et tuis illam iniuriam ultus, moriar et ego, et sic se de uestibulo aedium praecipitem dedit. Secretarius Hannensis comitis sibi nobilem familiariter notum esse affirmat. Quo facto quid crudelius, magisque ex propriis diaboli instigationibus depromtum cogitari potest?

Manlius hat somit seine Quelle selbst angegeben. Er scheint demnach in unserer Geschichte ein wirkliches Ereignis seiner Zeit geschildert zu haben. Dieselbe Geschichte geben wieder:

Die deutschen Übersetzungen des lateinischen Originaltextes.

Die Übersetzung des J. H. Ragor.

Ausgabe Franckfurt am Mayn, 1566.

1. Theil. 5. Gebott. Eine grausamliche geschicht eines Moren, welche Damianus Knebel, des Graffen zu Hanaw Secretarius, Philippo Grafen von Nassaw erzelet hat.

Ein sehr reicher Edelmann, nicht weit von Augspurg gesessen, hat einen Moren von jugendt auff erzogen, vnd da sichs

nun im 1556. jar im Aprill hat begeben vnd zugetragen, das der Herr hat müssen vberfeldt reitten. Ist vnterdes der Mor des nachts auff gestanden, vnnd hat die Frawe sampt dem gantzen Haussgesinde erwürget, wol in die acht Personen, ohn allein ein kleines Meygdelein, welchs des Edelmanns Töchterlein gewesen, hat er lebendig gelassen. Da nu des andern tags zu frü der Edelmann wider heimkommen, vnd gesehen, dass sein Hauss wider die gewonheit noch versperret vnd verschlossen sey, vnnd neher hinzugeritten war, Ist der Mor oben auff dem Hauss herfürgetretten vnd den Herrn tückisch angesehen, vnd zu im gesaget: Du Tyrann, du weist, wie du mich offt gehalten hast, auch in sachen, daran ich vnschuldig gewesen bin, welches ich dir biss auff diesen tag gedacht habe. Nun jetzunder allererst habe ich solchen gewalt an den deinen gerochen, Vnd sihe da, das ist ein Stück vonn deinem Weib, welche ich sampt allem Haussgesinde erwürget habe, on allein eins deiner Töchterlein, welches ich hab lebendig gelassen, vnd dir dasselbig auch lebendig vberantworten wil, so du mir meine lebens fristung verheissen wirst. Der Vatter, wiewol er sehr vber des Mörders rede erschrocken war, verheisst ihm, er wölle ihm am Leben nichts thun. Aber doch gleichwol solche verheissung des Edelmanns vnangesehen, nimpt der Mor das Kindt vnd wirffts gegen den Vatter zum Fenster hinauss vnd saget: Ich weiss, dass du mir nicht wirst glauben halten. Ich habe mich doch an dir vnd den deinen genugsam gerochen, sondern ich will auch sterben. Ist also vom Hauss herabgesprungen vnd den Hals abgestürzt.

Des Graffen von Hanaw Secretarius sagt: er hab gute Kundtschafft mit demselbigen Edelmann gehabt. Ach lieber Gott, was köndt man doch erbermlichers erdencken, Oder wer wolt doch nicht glauben, das solch erbermlich ding von des Teuffels anreitzung herkomme, vnd zuwege gebracht werde.

Die Übersetzung des A. Hondorff in 'Promptuarium Exemplorum'.

Ausgabe Franckfurt am Mayn 1577, in fol. (3. Ausg.).

Fol. 234ª. Historia de crudelissimo facto Aethiopis, recitata Philippo Comiti à Nassau per Damianum Knebel, Secretarium Comitis de Hana.

Anno 1556. im Aprill, ist nicht weit von Augspurg ein sehr reicher Edelmann gewesen, der hat von Kindtheit auff einen Mohren auffgezogen. Als auff eine zeit der Edelmann nicht einheimisch gewesen, ist der Mohr dess Nachts auffgestanden, vnd hat des Edelmans Weib, vnd das gantze Haussgesinde ermordet, in die acht Menschen, biss auff ein klein Töchterlein, dess Edelmans. Als nun dess andern tages früe der Edelmann wider heimgeritten, hat er seine Behausunge fest beschlossen befunden, vnnd da er näher hinzugeritten, hat er zu öberst in seiner behausung den Moren ersehen, der jhm mit grimmigem gesicht erschienen, vnd den Edelman dieser gestalt angeredt: Weistu du gräwlicher Tyrann, wie du mich armen vnschuldigen gehalten vnnd geplaget hast, das hab ich dir nun biss auff diesen tag nachgetragen, vnnd habe solche schmach nun an den deinen gerechent, sihe da, ein stück von dem Cörper deines Weibes, die hab ich sampt allem Haussgesinde ermordet, biss auff dein klein Töchterlein die ich am leben gelassen, die wil ich dir wider geben, so du mir sicherheit meines lebens verheissest. Als der Vatter nun auffs allerhärtest erschrocken, hat er endlich dem Mörder das leben zu fristen verheissen. Aber der Mohr hat alsbalde das Töchterlein oben zum Fenster herauss, dem Vatter vor die Füsse geworffen, vnd gesagt: Ich weiss doch wol, dass du mir keinen glauben heltst, hab ich mich aber nicht recht an dir vnd an den deinen gerechnet? Darumb wil ich nun auch sterben, hat sich also auch oben vom Hauss herabgestürzt. Ibidem. [d. i. Collect. Manlij lib. 2.]

Manlius ist also als die unmittelbare Quelle der von Hondorff erzählten Geschichte angeführt, welche Vermutung sich übrigens dem Leser schon durch die dem Manlius entlehnte Überschrift der Geschichte aufdrängt.

Natürlich fehlt unsere Geschichte auch nicht in der

Holländ. Übersetzung von Hondorff's Geschichte, 'Onmenschelijckheyt gestraft'.

Im 2. Bande des bereits oben erwähnten (vgl. Goulart) 'Cabinet der Historien' findet sich eine Übersetzung von Hondorff's Geschichte und zwar verweist hierbei der Übersetzer ausdrücklich auf die im 1. Bande wiedergegebene Geschichte Goulart's. Er thut dies mit den Worten:

'Onmenschelijckheyt gestraft.' Daer is in't eerste Stuck ghesproken gheweest, van de grouwelicke wreedtheydt van een seker Slave, eenen Moore, tegen de vrouwe ende Kinderen van een Spangjaert zijnen Meester, onder den tijtel van schrickelijcke wraecke.

Wenn der Übersetzer weiterfährt: 'Ick sal hier een ghelijcke Historie by voegen die M. Andreas Honsdorf beschreven heeft, aldus uyt den Latijne overgheset', und nach Erzählung der Geschichte beifügt 'Daman Knebel Secretaris van de Grave van Hanau vertelde dit den Grave Philipo van Nassau, seght Honsdorf in sijn Tooneel der Exempelen. Pag. 435', so ist seine Quelle nicht im geringsten zweifelhaft.

Die Geschichte lautet: *Anno 1556. Een Hooghduytsch Edelman, seer rijcke, woonende by de Stadt van Ausburgh hadde een Lackey dat een Moore was, opghevoedt van joncks aen. Dese Edelman verre van Huys zijnde overmits eenige affayren, de Moore een volwassen Man geworden zijnde, stont snachts op, doode de Vrouwe, Kinderen ende andere Huysghenooten zijns Meesters, niemant in't leven latende dan een seer kleyn Dochterken van sijn Meester, de welcke sanderen daeghs vroegh wederkeerende, alle de deuren van zijn Huys seer nauwe gesloten vont, alsoo hy te Peerde over en weer liep, soo vernam hy zijne Moore, op de hoogste Solderinge, seer wreet van gelaet, en die luyt keels begon te roepen: Heuget ut niet ghy wreetste onder alle wreede, hoe veel leets ghy my t'onrechte tot nu toe ghedaen hebt? Ick hebbe't getelt, ende hebbe my daer over eyndelijcken gewroken aen de uwe. Daer en is niet in't leven gebleven dan u Dochterken, 't welcke ick u gesont en behouden sal weder geven soo ghy my belooft 't leven te salveren. d'Edelman verbaest, swoer hem dat hy hem soude laten gaen, maer stracks daer op soo wierp de Moor het kindt te Venster uyt op de straet voor de voeten van sijnen meester, seggende daerby: Ick weet wel dat ghy my niet sparen en sult, maer ick en begeere niet langer te leven, en dat geseyt hebbende, wierp hem selver van boven neder, en viel het hooft te pletter, stervende staende voets: een wreede wreecker van de onmenschelijckheydt van sijns Meesters ende van sijne eyghene onmenschelijckheydt.*

Wie die eben behandelten Übersetzungen darthun, scheint

auch die von Manlius erzählte Mohrengeschichte ziemliche Verbreitung gefunden zu haben. Ihre Ähnlichkeit mit der Geschichte Goulart's (der mittelbar auf Bandello zurückgeht) hat schon der Verfasser vom 'Cabinet der Historien' herausgefunden und betont (vgl. oben).

Tomaso Costo (1560 ca.—1630 ca.), 'Fuggilozio' (1596).
Ausgabe Venedig 1660, in -8°.

Der Fuggilozio ist eine Sammlung von Geschichten, worin von acht Adeligen und zwei Damen in acht Tagen „über die Bosheiten von Frauen und deren Vernachlässigung ihrer Ehemänner" geredet wird. Doch ist in dieser ursprünglichen Gestalt des 'Fuggilozio' unsere Geschichte noch nicht enthalten. Ich fand sie nicht in den mir zugänglichen Ausgaben von Venedig, 1601, 1605, 1613, 1655, dagegen in der Ausgabe Vened. 1660, welche eine 'Nuova Aggiunta al Fugg. dello stesso Autore' enthält.

S. 18 f. 'Atrocissima crudeltà d'un certo Moro.'

Un Moro schiauo di pessima natura essendo crudelmente dal suo Sign. flagellato, un giorno tutto pieno di rabbia, prese due figliuolini di lui, l'uno d'età d'un anno, l'altro di due, et serratosi in una torre, che haueua il padrone lungo il lido del mare, lo chiamò, e alla presenza di quello infranse in sasso i poueri figlioli, et lanciatigli in faccia, gli disse: hor togli questi tuoi figliuoli in grembo, e tutto lordo di sangue per non venir uiuo nelle mani del crudel patrone, da se stesso si precipitò, e morì.

Die Erzählung Costo's gibt somit eine Darstellung der Mohrengeschichte, die in ihren wesentlichsten Punkten nicht von der von Bandello ausgehenden abweicht. Denn die Vollzugsart der Rache und der Ort der Handlung (una torre lungo il lido del mare) stimmen ja damit überein. Das übrige konnte der Verfasser bei seiner gedrängten Darstellung des Ganzen nicht verwerten. Deshalb haben wir meiner Ansicht nach keinen Grund, Zweifel zu hegen, dass die Quelle dieser Erzählung nicht aus Bandello geflossen.

Die Vor-Shakspere'sche englische Mohrenballade.

Enthalten in 'Roxburghe Ballads'[1]) (II, 339—347), ed. by Charles Hindley, Esq. London 1874.

Unsere Mohrengeschichte führt uns auch nach England. Dort findet sich bereits vor Shakspere eine Ballade solch blutigen Inhalts. Vgl. Koeppel, E. St. XVI, 366.

Ihr Titel lautet: A Lamentable Ballad of the Tragical end of a Gallant Lord and a Vertuous Lady, with the untimely end of their two Children, wickedly performed by a Heathenish Blackamore their servant; the like never heard of. The Tune is, The Lady's Fall.

Der Ursprung der Balladengeschichte ist in Italien zu suchen und zwar wird aus der Inhaltsangabe der Ballade hervorgehen, dass wir hier wiederum eine Version der Mohrengeschichte nach Bandello vor uns haben.

Inhalt.[2]) Ein römischer Edelmann hatte eine durch ihre Schönheit berühmte Dame geheiratet, und es waren der Ehe der beiden zwei liebliche Kinder entsprossen. — Einmal züchtigte nun der Herr auf der Jagd seinen Diener, einen Mohren. Als am folgenden Tage der Herr wiederum auf der Jagd abwesend war, beschloss der Mohr, Rache zu nehmen.

Die Frau des Edelmanns hatte mit ihren beiden Kindern den höchsten Turm bestiegen, um ihrem Gemahl nachzusehen. Da folgte der Mohr ihr dorthin. Nachdem er die Brücke aufgezogen und das Thor verriegelt hat, stürzt er sich auf seine erschreckte Herrin, bindet ihr die Hände nach rückwärts und thut ihr Gewalt an:

The place was moted round about,
the bridge he up did draw;
The gates he bolted very fast,
of none he stood in awe:

---

[1]) *Ancient Songs and Ballads written on various subjects, and printed between the year MDLX and MDCC.*

[2]) Vgl. auch Koeppel's Analyse, *E. St.* XVI, 373. — Im folgenden werden an passender Stelle einige Strophen der Ballade angeführt, durch welche das Abhängigkeitsverhältnis derselben zu Bandello's Novelle besonders hervortritt.

He up into the Tower went,
the Lady being there:
Who when she saw his countenance grim
she straight began to fear . . . .
The chrystal tears ran down her face,
her children cryed amain,
And sought to help their mother dear,
but all it was in vain:
For that outrageous filthy Rogue,
her hands behind her bound,
And then perforce with all his might,
he threw her on the ground.

Auf das Geschrei der Unglücklichen und ihrer Kinder eilen Leute hinzu, ohne Hilfe bringen zu können. Der Edelmann wird herbeigeholt; seine Drohungen lassen den Mohren unbekümmert. Er ergreift vielmehr das eine Kind an den beiden Füssen und zerschmettert ihm das Gehirn an der Mauer. Hierauf schneidet er dem zweiten den Kopf ab und wirft ihn hinunter. Alsdann packt er die Mutter an den Haaren und schleppt sie herbei. Der verzweifelte Gatte will dem Wüterich alles verzeihen, wenn er wenigstens ihr Leben schont. Da verlangt der Mohr, er solle sich die Nase abschneiden. Als dies geschehen, schleudert der Treulose auch die Herrin in die Tiefe. Der arme Edelmann aber stirbt vor Schmerz:

"O save her life and then demaund
of me what thing thou wilt:"
"Cut off thy nose, and not one drop
of her blood shall be spilt!"
With that the Lord presently took
a knife within his hand;
And than his nose he quite cut off,
in place where he did stand.
"Now I have bought the Ladys life,"
then to the Moor did call:
"Then take her," qd. this wicked Rogue
and down he let her fall:

Which when her gallant Lord did see,
his senses all did fail:
Yet many sought to save his life
yet nothing could prevail.

Der Mohr aber bricht jetzt in ein Hohngelächter aus:

then did he laugh amain.

Endlich stürzt er sich selbst herab.

Koeppel (a. a. O. S. 374) bemerkt: „Die Übereinstimmung mit der Novelle Bandello's ist eine vollständige; nur fehlt das dritte Kind und die Selbstverstümmelung des Gatten erfolgt, um das Leben der Gattin zu retten, deren Tod auch ihm das Herz bricht."

W. Shakspere's 'Titus Andronicus' (TA.); ca. 1589.

Ausgabe von Clark and Wright (The Globe Edition), London 1895.

In Shakspere's Tit. Andron.[1]) bildet die Gestalt des Mohren Aaron so viel Rätselhaftes und zeigt überhaupt so lose Verknüpfung mit der Andronikergeschichte, dass die Annahme, die Aarongeschichte entstamme einer anderen Quelle wie diese, als wohlberechtigt erscheinen darf.

E. Koeppel (a. a. O.) hat nun die uns wohlbekannte Novelle Bandello's als Quelle der Aarongeschichte angeführt und auch durch Vergleichung ihre nahe Verwandtschaft dargelegt. Doch neige ich hierin der Ansicht zu, die übrigens auch Koeppel offen gelassen hat, dass Belleforest's Geschichte die nähere Quelle Shakspere's gewesen ist (s. unten).

Da die Novelle Bandello's sowohl als die Geschichte Belleforest's uns hinlänglich bekannt sind, so dürfte wiederum eine kurze Inhaltsangabe des TA. genügen, um die Quelle der Aarongeschichte des TA. klar hervortreten zu lassen.

Inhalt. Tit. Andronicus hat die Gotenkönigin Tamora

---

[1]) Vgl. Creizenach, '*Stud. z. G. d. dram. Poes. im 17. J.* (*Ber. d. sächs. G. d. Wiss.*, 38. Bd.), und '*Die Schausp. d. engl. Comöd.*' (Kürschner's *Nat. Litt.* 23. Bd.); A. Schröer, *Tit. Andr.* Marburg 1891; E. Koeppel, *E. Stud.* XVI, 365 ff.; H. de W. Fuller, *The Sources of Titus Andronicus* [*Reprint. from the Publ. of the Mod. Lang. Assoc. Vol. XVI, N. 1*].

mit ihren Söhnen besiegt nach Rom geführt. Von den kriegsgefangenen Söhnen der Tamora lässt er den Alarbus als Sühne für die gefallenen Römer schlachten. Die fürchterlichsten Rachegelüste der Mutter und der Brüder werden dadurch entfesselt. Tamora gewinnt die Liebe des Kaisers, wird Kaiserin von Rom. Die Rache wird nun ausgeführt. Lavinia, die Tochter des Titus, wird auf den Rat des schurkischen Mohren Aaron, des Buhlen der Kaiserin, von deren beiden Söhnen geschändet und verstümmelt (Beraubung der Hände und der Zunge). Zuvor haben sie ihren Gemahl getötet, welche That dann den Brüdern der Unglücklichen zugeschoben wird. Diese sollten deshalb hingerichtet werden. Seine Söhne zu befreien, lässt Titus sich von Aaron die rechte Hand abhauen und sendet sie dem Kaiser. Sie wird ihm jedoch mit den abgeschlagenen Häuptern seiner Söhne zurückgeschickt. Nun nehmen die Androniker furchtbare Rache an ihren Feinden. Auch Aaron gerät in ihre Gewalt, bekennt sich als den Urheber der verübten Schandthaten und erleidet endlich die längst verdiente Strafe.

Es bleibt nun noch die Frage zu erledigen, ob Bandello oder Bellef. die unmittelbare Quelle Shakspere's gewesen ist. Ich möchte mich für Belleforest entscheiden, da in Belleforest's Geschichte und im TA. das Hohngelächter des Mohren über seine Frevelthaten bedeutend stärker betont wird, als bei Bandello selbst.[1]) Die folgende gemeinsame Anführung der betreffenden Stellen soll uns dies bezeugen:

Bandello: *Il crudel Moro del tutto rideua,*
Belleforest: *il se print à rire à gorge desployee.*
TA. V. 1. 111: *I play'd the cheater for thy father's hand,*
And, when I had it, drew myself apart
And almost broke my heart with extreme laughter:
I pry'd me through the crevice of a wall
When, for his hand, he had his two sons' heads;
Beheld his tears, and laugh'd so heartily,
That both mine eyes were rainy like to his.

[1]) Koeppel, a. a. O., S. 370, Anm., hebt diesen Zug hervor.

Endlich ist noch mit Sarrazin (Herr. Arch. XCVII, 373) auf die besonders stark zu Tage tretende Verwandtschaft der Aarongeschichte des TA. mit unserer alten Wielandsage hinzuweisen. So ist beiden Berichten ein Zug vor allem eigentümlich, nämlich die Sorge Vølund's, bezw. Aaron's für sein Kind.

Vølund spricht Str. 33:

Eiđa skaltu mér áđr
alla vinna:
at skips borđi
ok at skialdar rǫnd,
at mars bœgi
ok at mœkis egg:
at þú kveljat
kván Vølundar,
ne brúđi minni
at bana verđir;
þótt vér kván eigim
þá er þér kunniđ,
eđa ióđ eigim
innan hallar.

Aaron äussert die Sorge um sein Kind:

V. 1. 67. *And this shall all be buried by my death,*
Unless thou swear to me my child shall live.
78. *Therefore I urge thy oath; for that I know*
An idiot holds his bauble for a god
And keeps the oath which by that god he swears,
To that I'll urge him: therefore thou shalt vow
By that same god, what god soe'er it be,
That thou adorest and hast in reverence,
To save my boy, to nourish and bring him up;
Or else I will discover nought to thee.

Die englische Ballade von Titus Andronicus vom J. 1594.

Enthalten in Percy's Reliques of Ancient English Poetry (1765). Ausgabe von A. Schröer, 1889—1893, Heilbronn u. Berlin, 2 Bde.

Im Jahre 1594 erschien in England eine Ballade, welche das Unglück des Tit. Andronicus besingt und deren Quelle

in Shakspere's TA. zu suchen ist. Vgl. Varnhagen, E. St. XIX, 163.

Schröer a. a. O. I, 203—210. 'Titus Andronicus' Complaint.' *(From a Copy in "The Golden Garland" intitled as above; compared with three others, two of them in black letter in the Pepys Collection, intitled "The Lamentable and Tragical History of Titus Andronicus" etc.) "To the Tune of Fortune."* [1])

Inhalt (mit Anführung der wichtigsten Verse).

Der alte Titus erzählt seine Geschichte: Nach einem zehnjährigen Feldzug gegen die Goten hat er die Gotenkönigin und deren zwei Söhne mit einem Mohren nach Rom gebracht. Der Mohr beschliesst, mit der Kaiserin [2]) — seiner Buhlin — Titus und sein ganzes Haus zu verderben. Des Kaisers Sohn, der mit der Tochter des Titus, Lavinia, verlobt ist, wird von den beiden Söhnen der Gotenkönigin auf der Jagd ermordet und Lavinia hierauf von ihnen vergewaltigt und verstümmelt:

Str. 13. *But nowe, behold! what wounded most my mind,*
The empresses two sonnes of savage kind
My daughter ravished without remorse,
And tooke away her honour, quite perforce.

Str. 14. *When they had tasted of soe sweete a flowre,*
Fearing this sweete should shortly turne to sowre,
They cutt her tongue, whereby she could not tell
How that dishonoure unto her befell.

Str. 15. *Then both her hands they cutt off quite*
Whereby their wickednesse she could not write
Nor with her needle on her sampler sowe
The bloudye workers of her direfull woe.

Die Söhne des Titus werden fälschlich des Mordes an dem Sohne des Kaisers angeklagt und sollen deshalb hingerichtet werden. Der Mohr bewegt den Titus durch eine falsche Nachricht, sich die rechte Hand abschlagen zu lassen,

---

[1]) Auch in '*The Roxburghe Ballads*' (Ballad Society), Vol. II (Hertford 1874), S. 543—48 abgedruckt.

[2]) D. i. die vom Kaiser zu seiner Gemahlin erhobene Gotenkönigin.

um dadurch seine Söhne zu retten. Diese werden aber trotzdem enthauptet:

Str. 21. *The moore delighting still in villainy*
Did say, to sett my sonnes from prison free
I should unto the king my right hand give,
And then my three imprisoned sonnes should live.

Str. 22. *The moore I caus'd to strike it off with speede,*
Whereat I grieved not to see it bleed,
But for my sonnes would willingly impart,
And for their ransome send my bleeding part.

Str. 23. *But as my life did linger thus in paine,*
They sent to me my bootlesse hand againe,
And there withal the heades of my three sonnes,
Which fild my dying heart with fresher moanes.

Die Rache, welche nun Titus an seinen Feinden ausübt, ist dieselbe wie im TA. Auch der Mohr erhält den Lohn für seine Frevelthaten.

Phil. Massinger's 'The Bashful Lover', lic. 1636.

Ausgabe von W. Gifford, London 1813, 2. Aufl. Bd. 4.

E. Koeppel (Quellenstudien, QF. 82, 1897, S. 148) macht auf die Scene in Massinger's 'The Bashful Lover' aufmerksam, worin Uberti dem Farnese heimtückische Grausamkeiten vorwirft, „welche eine Erinnerung an jene ebenso blutige wie weit verbreitete Mohrengeschichte sein könnte, aus welcher meiner Ansicht nach Shakspere's Aaron stammt".

Die Stelle lautet (nach Gifford IV, 393 f.):

Uberti. ...... *Thus the case stood:*
My father, (on whose face he durst not look
In equal mart), by his fraud circumvented,
Became his captive; we, his sons, lamenting
Our old sire's hard condition, freely offer'd
Our utmost for his ransome: that refused,
The subtile tyrant, for his cruel ends,
Conceiving that our piety might ensnare us,

Proposed my father's head to be redeem'd,
If two of us would yield ourselves his slaves.
We, upon any terms, resolved to save him,
Though with the loss of life which he gave to us,
(For each of us contended to be one)
Who should preserve our father; I was exempted,
But to my more affliction. My brothers
Deliver'd up, the perjured homicide,
Laughing in scorn, and by his hoary locks
Pulling my wretched father on his knees,
Said, Thus receive the father you have ransomed!
And instantly struck off his head.

Uberti. *Conceive, sir,*
How thunderstruck we stood, being made spectators
Of such an unexpected tragedy:
Yet this was a beginning, not an end
To his intended cruelty; for, pursuing
Such a revenge as no Hyrcanian tigress,
Robbed of her whelps, durst aim at, in a moment,
Treading upon my father's trunk, he cut off
My pious brothers' heads, and threw them at me.

Die angeführten Verse berichten in der That unsere Geschichte nach der Art Bandello's.

Der deutsche Titus Andronicus (DTA.) vom J. 1620.[1])

Abgedruckt von Creizenach in 'Die Schausp. d. engl. Komödianten' (Kürschn. Nat. Litt. 23. Bd.).

In der deutschen Sammlung englischer Komödien v. J. 1620 ist eine Tragödie enthalten, deren Titel lautet:

'Eine sehr klägliche Tragoedia von Tito Andronico vnd der hoffertigen Kayserin, darinnen denckwürdige actiones zubefinden.'

Nun ist zwar die endgültige Lösung der Frage über die direkte Quelle des DTA. bisher noch nicht gelungen, doch genügt für uns die unzweifelhafte Feststellung, dass der DTA.

---

[1]) Literaturangabe wie bei TA (oben S. 82, Anm. 1).

jedenfalls sehr eng mit dem Shakspere'schen Stücke zusammenhängt (vgl. hierüber Creizenach, Schausp. Einl. z. TA. S. 5).

In der That stimmt das deutsche Stück mit dem TA. in den Hauptzügen ganz überein. Von den Abweichungen, die der DTA. dem TA. gegenüber aufweist, kommt für uns nur der eine Umstand in Betracht, dass im DTA. die Tötung eines Sohnes der gefangenen Königin als Sühnopfer für die gefallenen Römer, also gleichsam die tragische Schuld der Androniker, fehlt. Im übrigen finden sich die wesentlichen Züge der Aarongeschichte im DTA. insgesamt wieder.

So rät der Morian den beiden Söhnen der Kaiserin, Helicates und Saphonus (TA. Demetrius und Chiron), der Andronica (TA. Lavinia) Gewalt anzuthun. Die beiden handeln diesem Rate gemäss und vollführen gleich wie im TA. die Verstümmelung der Bedauernswerten.

Act II. S. 25. Morian.

> *. . . . . vnd nehmet sie denn alle beyde, vnd brauchet sie genugsam.*

Act. IV. S. 32. Helicates. *Also muss man es machen, wenn man bey schönen Frawen geschlaffen, dass sie es nicht können nachsagen, die Zungen muss man jhr aussschneiden, damit sie es nicht sagen, auch jhre beyde Hände abhawen, dass sie es auch nicht schreiben, gleich wie es hier mit dieser gemachet.*

Desgleichen opfert Titus auf Veranlassung des Morian seine rechte Hand[1], um seine gefangenen Söhne zu retten; ebenso werden ihm deren abgeschlagene Häupter vom Morian vor die Füsse geworfen:

Act IV. S. 30. Morian. *Ihr solt wissen dass mich die Käyserin zu euch gesandt, lest euch sagen, daferne jhr ewere Söhne lieb habt, vnnd sie vom Tode erretten wollet, sollet jhr ewre rechte Handt abhawen, vnd sie durch mich vberschicken, so sollen sie euch alssbald wiederumb zugestellet werden.*

Act IV. S. 32. Morian. *Sehet hie alter Titus, ich habe ein Erbarmniss mit euch, dass ewre edle vnd streitbare Hand also ist*

---

[1]) Hier haut sich Titus selbst die Hand ab; im TA. lässt er es Aaron thun.

abgevexiret worden. Hie schicket sie euch die Keyserin wieder, vnd dieses seyn eure beyde Sohnes Häupter.

Endlich hören wir auch den Morian vor seinem Tode noch flehentlich um die Erhaltung seines unschuldigen Kindes bitten:

Act VII. S. 46. . . . . . *dass ich sterben muss, so bin ich willig, weil ich's gar wol vnd vorlängst verdienet. Aber ich bitte euch, erbarmet euch meines Kindes, vnd last es nicht mit mir sterben, denn es hat noch nichtes böses gethan.*

Jan Vos 'Aran en Titus, of Wraak en Weer Wraak, Treurspel', 1641. (VTA.)

Ausgabe t'Amsteldam 1724.

Der Holländer Jan Vos liess im J. 1641 ein Trauerspiel 'Aran en Titus' aufführen und drucken. Dasselbe geht nach einigen Forschern direkt auf Shakspere's TA. zurück (vgl. Creizenach, Ber. S. 96); jedenfalls steht es aber dem TA. noch näher als der DTA. (vgl. Creizenach, Ber. S. 97).

Für uns gilt es nun wiederum, die Übereinstimmung des VTA. mit der Aarongeschichte des TA. festzustellen.

Im VTA. reizt Aran wie im TA. die Söhne der Kaiserin, Quiro und Demetrius (TA. Demetrius und Chiron) zur Schändung und Verstümmelung der Tochter des Titus, Rozelyna (TA. Lavinia) an:

Tweede Bedryf, S. 28. Aran.

Pluk Rozelynas roos;
Zoo dra als gy de roos van Rozelyna plukt,
Is't noodig dat gy haar de gladde tong ontrukt:
Zoo zal de schendery by haar, en u verblyven.
Snyd haar de handen af.
't Is een lofwaarde daad.

Diese rühmen sich gleichfalls ihrer Schandthat:

Derde Bedryf, S. 61.

Dem. *Ik ben de eerst geweest, die't maagderoosjen plukte.*
Quir. *Ik ben de eerst geweest, die haar de tong ontrukte.*
Dem. *Ik sneed haar handen af, en tradze met de voet.*
Quir. *Ik verfde't aangezicht met't uitgespatte bloed.*

Desgleichen veranlasst Aran den Titus sich zur Rettung seiner Söhne die Hand abzuhauen und sendet sie ihm dann mit den abgeschlagenen Häuptern durch Quintus (Staatjongen van Aran) zurück:

Derde Bedryf, S. 50.

Aran. *Hy [de Vorst] nam een kort besluit, en eischt uw rechte Hand*
To zoen van uwe zoons; maar't recht toond zich gekant,
En wil dat zy uw zoons de sneê van't zwaard doe voelen;
Op datze, met hun bloed, het vuur des wraaks verkoelen.

S. 51. Tit. *Hier is de goude hand, ...*
Daar, Aran, daar's de hand; ga geeftze nu de Vorst,
En eischt zyn gramschap meer?

S. 52. Quint. *O Roem van't Vaderland!*
Ik breng (gelyk gy ziet) uw afgekapte hand.

Tit. *Waar blyven myne zoons, die Aran my beloofden?*

Quint. *Uw zoonen zyn onthalst, hier ziet gy beide hoofden.*

Tit. *Dat u de donder sla.*

Quint. *Dat ik de hoofden breng,*
Is niet dan Arans last.

Endlich bekennt sich Aran als der Urheber aller Frevelthaten:

Vierde Bedryf, S. 79.

Aran. *Als wat'er is gedaan, is hem door my gebrouwen,*
Door my hebt gy de hand van uwen arm gehouwen,
Door my is Rozelyn zoo deerelyk verkracht;
Door my zyn uwe zoons moordaadig omgebracht;
Door my is Bassian zyn hartaâr afgesteken.

Die Scenen mit dem schwarzen Bastardkind fehlen im VTA.

Hieronym. Thomae, 'Titus und Tomyris', 1661 (TVTA.).

Ausgabe Giessen 1661.

Der Augsburger Hieronym. Thomae schrieb im J. 1661 ein Trauerspiel 'Titus und Tomyris oder Traur-Spiel, Bey-

genahmt Die Rachbegierige Eyfersucht', dessen direkte Quelle — obgleich von ihm selbst nicht benannt —, ohne Zweifel der VTA. ist. Vgl. Creizenach, Ber. S. 93—107.

Von den Abweichungen des TVTA. vom VTA. ist für uns von Interesse:

Thomae hat — wohl im Streben nach äusserlicher historischer Korrektheit, wie Creizenach (a. a. O. S. 101) bemerkt — den Aran nicht mehr als Mohren erscheinen lassen. Auf dieselbe Ursache sind auch seine Namensänderungen zurückzuführen. So gibt er den Söhnen der Gotenkönigin die gotischen Namen Phritigernes und Ulfilas, die Königin selbst benennt er nach der rachsüchtigen Skythenfürstin Tomyris, die Rozelyna endlich wird zur Camilla.

Im übrigen zeigt die uns beschäftigende Arangeschichte Übereinstimmung mit der Vos'schen Quelle.

Aran fordert die Söhne der Tomyris zu den bekannten Schandthaten gegen Camilla auf:

Die andere Abhandl., S. 31.

Aran. *Wer ist die? Seh' ich nicht Camillen auch dort gehen,*
Eylt, schändt sie.

Phrit. *Ha! Aran, nein sie wird von uns dem Vatter sagen.*

Ar. *Schneidt jhr die Zungen auss, so kan sie nichts mehr klagen.*

Ulph. *Wie wann sie uns dann schreibt?*

Ar. *Schneidt jhr die Händ entzwey.*

Phrit. *So recht! so geht es an!*

Ar. *Geht nur getrost hinbey.*

Aran berichtet der Kaiserin die That ihrer Söhne (im TA. und VTA. rühmen sich diese selbst der furchtbaren That):

Die and. Abh., S. 32.

Aran. *Des Titus Tochter gienge*
Mit Lepidus in Wald, als sie Vlphilas fienge.
Bis Phritigernes hatt den Lepidum gehenkt,
Dann wurden beyde Händ Camillen abgerenkt,

Vnd dass sie schweigen muss, die Zung herausgeschnitten:
Nach mancher Seufzer-Klag, und überhäuftem Bitten,
Die jhr die Not aussprest, wird sie der Ehr beraubt.

Aran betrügt Titus um seine rechte Hand:

Die dritte Abh., S. 64.

Aran. *Nachdem der Fürst bedacht*
Durchleuchter eure Dienst, hat er die schwere Macht
Der grossen Straff verlegt, und will jhr solt jhm schiken,
Eur rechte Hand, wofern das Schwerd nicht solle drüken,
Den Naken eurer Söhn.

S. 67. **Tit.** *Und habt jhr, Aran, denn jhm meine Hand gebracht?*

Ar. *Ja: doch läst er hiemit dieselb' euch wider schiken.*

Tit. *Hilff Himmel! müssen dann die Söhn sich gleich wol büken*
Nach dem beschwärtzten Stok?

Ar. *So ist's: Es ist mir leid*
Noch dünkt mich dass der Fürst dran habe seine Freud.

Titus klagt den Aran als den Urheber aller Frevelthaten an und dieser bestätigt cynisch seine Scheusslichkeiten:

Die Vierdte Abh., S. 81.

Tit. *Trabanten komt herein.*
Schliest diesen Mörder strak in harte Ketten ein.

Ar. *Warum?*

Tit. *Du Lügen-Schmidt wiltu hier noch viel fragen?*
Frag dich selbst, hastu nicht mir die Hand abgeschlagen
Durch deine falsche Tük? hastu nicht angebracht
Dass meine Söhne seyn versunken in die Nacht
Der schwartzen Finsterniss? hastu nicht angegeben
Dass diese Zung und Ehr, und Lepidus das Leben
Musst lassen?

S. 82. **Ar.** *So recht! rast über mich, ich hör die Straffen rasseln,*
Ich höre nun mein Feur, das jhr mir setzt, schon prasseln.
Nun fort ich habs verdient, ich spey mich selber an,
Mich wundert dass ich mich noch selbst anschauen kan.

Wie viel hab ich entseelt, wie manchmahl Feur erweket
Dass gantze Stätten seyn in liechten Brand gesteket.[1])

C. Die neuzeitlichen Bearbeitungen der Wielandsage.

Die neuzeitliche Literatur weist zahlreiche Bearbeitungen der Wielandsage auf, welche sich jedoch, gemäss dem germanischen Charakter der Sage, ausschliesslich auf germanische Länder — Deutschland, Dänemark, England — verteilen, eben die Länder, deren mittelalterliche Literatur schon die wichtigsten Zeugnisse unserer Sage enthält.

In Deutschland, dem Heimatboden der Sage, hat der Wielandstoff naturgemäss die meiste Pflege gefunden. Ebenso selbstverständlich konnte im Norden, der Heimstätte der Hauptüberlieferungen der Sage, dieselbe nicht in Vergessenheit geraten. Auch in England, dem wir ja die frühesten Zeugnisse unserer Sage danken (s. ob. die ae. Zeugnisse), wurde der altgermanische Wielandstoff durch Angus Comyn's Übersetzung von Jos. Börsch's deutschem Drama „Wieland der Schmied" dem modernen Leser wieder in Erinnerung gebracht. Doch dürfte der Ausspruch Comyn's: "Wayland is our own, and it is with pleasure that I here introduce the famous Anglo-Saxon under a modern dress to modern English readers" (Preface, S. VII), eben dahin zu berichtigen sein, dass Schmied Wieland als Gemeingut aller germanischen Stämme zu betrachten ist. Dass die germanischen Stämme in der That heute noch sich dessen bewusst sind, zeigt die liebevolle Wiederaufnahme des alten Heldenstoffes.

[1]) Vgl. zu diesem Abschnitte den auf S. 223 aufgestellten Stammbaum der angeführten Mohrengeschichten, der diese mit Ausnahme der ersten (Erlang. Hds.) sämtlich in sich vereinigt.

Wir wollen nun diese Wieland-Dichtungen untersuchen

a) In Deutschland.

Hier treffen wir an:

Karl Simrock's Heldengedicht 'Wieland der Schmied'.
1835. (SHG.).

Ausgabe Stuttgart und Tübingen 1851, 3. Auflage.

I. Allgemeine Besprechung der das Gedicht beherrschenden Motive und Charaktere.[1])

Simrock benutzte für sein Heldengedicht als Hauptquellen die Vkv. und die ThS., und zwar unternahm er es, die beiden verschiedenen Sagen von Wieland dem Räuber der Schwanjungfrau und Wieland dem Schmiede — also Typus I und II der Sage — miteinander zu verbinden und zu verschmelzen. Als Mittelglied diente ihm der Ring, dessen Rolle in der Vkv. bereits oben (s. S. 13 f.) besprochen wurde. Um das Rätsel desselben zu lösen und zugleich eine Übergangsbrücke zwischen den beiden Typen der Sage herzustellen, legte er ihm zwei wunderbare Eigenschaften bei: 1) die Eigenschaft des Schwanenringes, welcher die Verwandlung in Vogelgestalt bewirkt[2]), und 2) die Kraft, Liebe für seinen Träger einzuflössen.[3])

Natürlich muss mit der Verschmelzung beider Berichte zu einer einheitlichen Sage, wie dieselbe im SHG. stattfindet,

---

[1]) Vgl. auch Simrock's Bemerk. in seiner *Edda-Übersetz.* (Erläut. z. Wölundarkwiða, S. 439 f.) und im *Heldenb.*, Anh. S. 406 f.

[2]) Der Dichter hat somit diese Eigenschaft des Ringes aus den dunklen Angaben der Vkv. mit richtigem Gefühl erschlossen.

[3]) Der Geschichte des Iron und Apollonius entlehnt (ThS. c. 245—75). ThS. c. 246 heisst es von einem goldenen Ring, welchen Isolde, Jarl Iron's Gemahlin, dem Apollonius gibt: *i þessu gulli er æinn steinn. oc þat er nattura steinsens oc hans umbunaðar. at ef karllmaðr dregr þetta fingrgull a fingr konu. þa skal hon sua mikit unna honum at firir huetuetna fram vill hon haua hann. huart er þat er vili frænda hennar eða æigi.'*

auch eine entsprechende Umgestaltung der die Hauptpersonen leitenden Motive und mithin der einzelnen Charaktere selbst Hand in Hand gehen.

Während in der Vkv. Vøl. vom Könige Níđ. gewaltsam an seinen Hof geschleppt wird und den Vel. der ThS. die Wellen willkürlich an König Nidung's Gestade spülen, bietet das SHG. eine treffliche Verwertung der dem Ringe verliehenen Zauberkraft, um Wieland's Erscheinen am Königshofe zu begründen [1]):

Zwar ist es ursprünglich brennender Rachedurst, der Wiel. sich ins Meer stürzen lässt, um den Zerstörern seines Glückes [2]) nachzujagen. Doch allmählich übermannt ihn noch auf hoher See ein anderes Gefühl, das beseligend wirkt und die Rachegelüste einschläfert. Es ist die Zaubergewalt seines ihm geraubten Ringes, welche in ihm eine unwiderstehliche Sehnsucht nach der schönen Räuberin desselben erweckt und ihn so an König Neiding's, seines Feindes, Hof treibt und dort festhält, ihn, den Elfensohn und freien Mann als dienenden Knecht.[3])

Dieselbe Liebe zur Königstochter veranlasst ihn später, nach seiner Verbannung, wiederum an den Hof zurückzukehren, nicht wie in der ThS. das Rachegefühl ob der erlittenen Unbill. In Simrock's Helden wird das Rachegefühl erst geweckt, nachdem er den gebrochenen Ring der Königstochter in seinen Händen hält. Jetzt, beim Anblick von Elfenweissen's, seines Weibes, Ring gehen ihm die Augen auf über die Täuschung und den Zauber, worin er bisher gelebt. Da zeugt er Wittich 'im Zorne, nicht aus Liebe'.

Die Königstochter besitzt in der ThS. ein zauber-

---

[1]) Und daran schliessend natürlich auch sein ganzes Verhalten dortselbst bis zur Stunde, wo der Zauber des Ringes von ihm weicht.

[2]) Neiding's Leute haben ihn (wie in der Vkv.) überfallen und ihm bei diesem Überfall Weib und Kind erschlagen.

[3]) Die vom Ringe ausgehende Zaubergewalt bewirkt, dass all sein Sinnen und Trachten nur auf den Besitz der Königstochter gerichtet ist und jedes andere Bewusstsein ist in dem Helden erloschen. So lässt sich seine dienende Stellung am Hofe seines Feindes. den zu erkennen ihn ja der Ring hindert, leicht begreifen.

kräftiges Messer. Simrock macht nun seine Bathilde [1]) vollends zum zauberkundigen Weibe, das in den Runen wohl zu lesen versteht. [2]) Die ThS. weiss ferner noch nichts von sieghaften Triumphen der Schönheit der Königstochter zu berichten. Das SHG. aber schildert die Zaubergewalt des Ringes als gar mächtig auf alle Männer wirkend. Neid. und seine Tochter vertrauen darum fest auf den Ring, der alle Männer zwinge, Bath. zu minnen.

Auch die Liebesgeschichte der Königstochter und des Marschalls ihres Vaters, von der das SHG. berichtet, ist der ThS. fremd. Sie ist eine Schöpfung Simrock's, wohl geschaffen, um die in seinem Gedichte bestehende Gegnerschaft Bathildens zu Wiel., die in den beiden alten Berichten nicht hervortritt, zu begründen. Denn der Marschall ist vom Könige wegen Misslingens seines Zuges gegen Wiel. verbannt worden. Letzterer trägt also die Schuld an der Trennung der Liebenden. Ja er verursacht der Königstochter noch grösseres Herzeleid, als ihr die Runen den Tod des Marschalls durch Wieland's Hand verkünden.

Überhaupt ist die Rolle der Königstochter eine höchst bedeutende, besonders der Vkv. gegenüber. Der Einfluss, den dort die Königin auf ihren Gemahl ausübt [3]), ist hier in noch weit höherem Masse auf die Tochter übertragen; insbesondere unternimmt sie es, den Vater vor dem von ihr erkannten Wiel. zu warnen.

Die Person des Königs, — schon in der Vkv. und noch mehr in der ThS. eine tyrannische Erscheinung — ist im SHG. das Urbild eines gewaltthätigen, skrupellosen Herrschers geworden. Grausamkeit und Habgier, Tücke und Treulosigkeit, sind seine hervorstechenden Eigenschaften. Er-

[1]) Bathilde entspricht der Bǫðvildr der Edda; die ThS. nennt keinen Namen der Königstochter.

[2]) Die Zauberkunde ist ein Zug, welchen wir bei den Frauen der Heldensage nicht selten antreffen und der hier deshalb vom Dichter nach dem Beispiel der Heldensage auf die Königstochter übertragen wurde.

[3]) Bekanntlich gibt sie dort den üblen Rat zur Verstümmelung Vølund's.

scheint er uns trotzdem nicht jedes königlichen Zuges bar[1]), so muss uns jedoch eine nähere Prüfung wiederum davon überzeugen, dass der Dichter diese wenigen Züge nur von seinen Quellen mit übernommen hat, um den Fortgang der Handlung nicht zu stören.

II. Untersuchung der Quellen.

α) Vom Fange der Schildjungfrauen bis zur Ankunft Wieland's an König Neiding's Hofe (1.—3. Abenteuer).

Die ersten Abenteuer schliessen sich an die Vkv. an. Dass der Fang der Schwanjungfrauen durch die Wegnahme der Schwanenhemde gelingt, ist zwar dort nicht erwähnt, jedoch findet Simrock hierfür das Beispiel in dem mhd. Gedichte 'Friedrich von Schwaben' (ob. S. 52). Die drei Brüder sind von elfischer Abstammung wie in der Vkv.[2]) Im Eddaliede führen sie die Namen Slagfiðr, Egill, Vølundr, hier heissen sie in umgekehrter Reihenfolge Wieland, Eigel, Helfrich.[3]) Während in der Vkv. von Vølund allein gesagt wird, dass er ein berühmter Künstler (Schmied) sei, stellen ihm ThS. und SHG. Egill, bezw. Eigel als kunstreichen Schützen an die Seite. Endlich verleiht das SHG. dem dritten Bruder die Gabe der Heilkunst.[4])

---

[1]) So verbürgt er sich für Wiel., als niemand diesem Bürge sein will; auch straft er Eigel nicht, als dieser gesteht, dass im Falle eines Fehlschusses dem Könige selbst seine übrigen Pfeile zugedacht waren (wie ThS. c. 64. 75).

[2]) Die dortige Prosanotiz, in welcher sie als Söhne eines finnischen Königs bezeichnet werden (Brœðr váru þrír, synir Finnakonungs) ist ohne Bedeutung (vgl. Jiriczek, S. 27).

[3]) Helfrich (Hialprik) nennt sich in der ThS. der Pfleger der beiden jungen Söhne Erka's (c. 321); von Simrock wurde dieser Name offenbar in Rücksicht auf die Kunst (Heilkunst) gewählt, welche er dem Träger desselben zuerteilt.

[4]) Simrock legt hier das vielfach gestaltete Märchen von den kunstreichen Brüdern zu Grunde (s. Simrock, *Edda*, S. 439); vgl. die Märchen N. 124. 129 bei Grimm, *Kind. und Hausmärchen*, Bd. II.

Von den drei Walküren sind in der Edda zwei, Hladgudr svanhvít und Hervǫr alvitr, die Töchter des Königs Hlǫdvér; die dritte, Ǫlrún, ist Kiárs von Valland Tochter. In unserem Gedichte sind sie drei Schwestern — Elfenweiss, Schneeweiss und Schwanenweiss [1] —, Töchter einer Mutter, der Gunhilde, deren Vater Isang von Shetland [2] ist. Als Vater der Schwestern wird der 'Lichtelfenkönig von Alfenheim' [3] genannt, der jedoch die Seinen wieder verlassen musste, als Gunhilde wissen wollte, wer er sei. [4]

Während im eddischen Liede die drei Walküren ohne nähere Absicht ins Wolfsthal kommen und sich nur durch ein Bad erfrischen wollen, suchen sie dasselbe im SHG. auf, um der Jüngsten Wunde dort zu heilen. [5] Denn Gunhilde hatte ihre Töchter als Walküren gegen König Neid. ausgesandt, der König Isang erschlagen, und die jüngste der Schwestern war in der Schlacht von Neiding's Speer getroffen worden. [6]

Simrock hat somit ein neues Motiv geschaffen, um den

---

[1]) Simrock (*Edda*, S. 440) bemerkt, dass er nach Analogie von swanhwit (schwanenweiss) alwitur (allwissend) in alhwitr (allweiss) gebessert habe; daraus ergibt sich nun die analoge Bildung der Namensformen der drei Walküren im SHG.

[2]) ThS. (c. 134 und andere) berichtet von einem König Isung von Bertangenland (Britannia), 'Isungr, konungr i Bertangalandi').

[3]) Vgl. über 'Lichtelfenkönig' und 'Alfenheim' Simrock's *Handb. d. Mythol.*

[4]) Gehört somit zweifellos dem reichverzweigten Mythenstamme vom Verkehr von Alben mit Menschen an (Literaturang. bei Jiriczek, S. 9).

[5]) „Nun hatten wir vernommen von diesem Meeresstrand,
Dass er die Wunden heile: so flogen wir euch ins Land.“ (S. 14.)

[6]) Wie für die Namenswahl des Königs Isang, so scheint für diese ganze Episode die ThS. dem Dichter vorbildlich gewesen zu sein. Nicht nur, dass sie von Kämpfen nordischer Könige untereinander berichtet, sondern sie erzählt auch speziell von einem Kampfe König Isung's von Bertangenland gegen den Vilkinenkönig Hertnit, in welchem die zauberkundige Gemahlin des letzteren, Ostacia, sich in einen Drachen verwandelt und mit einem Drachenheere aus den Lüften gegen den Feind kämpft, wobei sie durch einen Speer verwundet wird (c. 353). — Ostacia bildet zugleich auch das Beispiel eines zauberkundigen Weibes, vgl. ob. S. 96 Anm. 2.

Einfall Neiding's in das Wolfsthal zu begründen — das Motiv, an den Walküren Rache zu nehmen, die ihm seine besten Helden gefällt und von deren Verweilen bei den drei Brüdern er gehört. Zugleich will er sich auch wie in der Vkv. des kunstreichen Schmiedes bemächtigen und ihn an seinen Hof verbringen lassen.

Im SHG. gerät Wiel. auf der Jagd der drei Brüder nach den drei Schwestern in Ran's [1]) Netze. Da rettet ihn eine Tochter dieser Göttin, Wachilde [2]), seine Ahnfrau. Sie bleibt der Schutzgeist ihres Enkels, sobald er sich im Bereiche ihrer Fluten bewegt. [3])

Wiel. hat von Elfenw. einen Sohn Wittich von der Aue. Wenn auch das Gedicht vermeldet:

„*Wittich von der Aue, so ward das Kind genannt,*
Nach jenem grünen Werder, auf dem er die Kleider fand“

(S. 15), so besteht doch kein Zweifel, dass der Dichter nur durch die bereits behandelte Stelle im Anh. z. Heldenb. 'Wittich ein held, Wittich owe sein brůder' (s. ob. S. 53 f.) veranlasst wurde, Wiel. einen Sohn von Elfenw. zu geben und dann demselben diesen Namen beizulegen.

Eigel hat von Schneeweiss einen Sohn Isang, von dem es heisst (S. 15):

dem diente Wort und Ton,
Mit Liedern mocht er kürzen den allerlängsten Tag.

Ziehen wir nun in Erwägung, dass Egill auch in der ThS. (c. 75) mit einem Sohne auftritt und dass ThS. (c. 125 und andere) von einem berühmten Spielmann Isung berichtet wird, so dürften wir uns nicht mit der Annahme

---

[1]) Ran ist die Gemahlin des Meergottes Aegir. Ich verweise gleich hier betreffs der zahlreichen vom Dichter eingeflochtenen Stellen, die auf die Götter und mythischen Wesen überhaupt Bezug nehmen, auf Simrock's *Edda-Übers.* und *Handb. d. Myth.*

[2]) Dass seine Grossmutter ein Meerweib gewesen, davon gibt schon ThS. c. 23 Kunde, den Namen 'Wachilt' finden wir jedoch nur in der '*Rabenschlacht*' (ob. S. 51 f.) erwähnt.

[3]) Wiel. konnte schon über seine erste Begegnung mit der Ahnfrau den Brüdern mitteilen: „Da ward mir unterweges noch manch Geheimniss vertraut.“ (S. 9.)

täuschen, dass Simrock dies alles von der ThS. übernommen hat.[1])

Die Vkv. berichtet über den Aufenthalt der drei Walküren bei den drei Brüdern und Vølund's Gefangennahme einfach:

Acht Jahre wurden sie durch Liebe zurückgehalten, im neunten zwang sie die Notwendigkeit zur Trennung. — Egill ging nach Osten, um Ǫlrún zu suchen, Slagfiðr nach Süden, um Svanhvít zu finden. Vølundr allein blieb in den Wolfsthälern. Er hämmerte das rote Gold, machte Kleinodien und formte 700 Ringe, die er an einem Baste aufhing, und erwartete die Rückkehr seines Weibes. – Als Níðuð erfahren hatte, dass Vølund allein im Wolfsthal zurückgeblieben war, drang er mit seinen Kriegern in dessen Behausung und sie zogen einen von den 700 Ringen vom Baste; und als Vøl. am anderen Morgen erwachte, sah er sich an Händen und Füssen gefesselt und wurde fortgeschleppt.

Simrock gestaltete diese Ereignisse folgendermassen:

Elfenw. bittet Wiel., nachdem sie sich ihm ergeben, ihr Federgewand wohl zu verwahren, da sie beim Wiedererblicken desselben von einem unbezwingbaren Verlangen getrieben würde, sich von neuem in die Lüfte zu schwingen[2]); auch gibt sie ihm ihren Ring, die Wiegengabe der Norne, und erklärt dessen Eigenschaften. Wiel. verbirgt darauf das Federkleid und schmiedet, um den Ring unkenntlich zu machen, 700 weitere Ringe, diesem ganz gleichgeformt. Er hängt sie an einem Baste auf und pflegt sie allabendlich, wie in der Vkv. (vgl. Str. 11), zu zählen.

So leben die Brüder mit ihren Frauen mehrere Jahre glücklich, bis Neid. den Aufenthalt der Walküren erspäht hat

---

[1]) Von der dritten Schwester, Schwanweiss, singt der Dichter (S. 15): „Schwanweiss darbt des Erben, so viel ich noch erkunden mag.“
Hierzu ist zu bemerken, dass die spätere Geburt eines Sohnes Eberwein (Wildeber) in einem anderen Teil des Simrock'schen Amelungenliedes (Dietleibslied) ausführlich geschildert wird.

[2]) Eine hübsche Begründung der späteren Flucht der Schwestern.

und seinen Marschall Gram gegen sie aussendet.[1]) Wiel. ist mit seinem Weibe beim Wolfsschiessen, als die den Marschall begleitende Königstochter in seine Behausung eindringt und den Ring raubt.[2]) Durch ihre Zauberkunst hat sie den rechten Ring herausgefunden, nachdem sie mittels einer Springwurzel[3]) die Thüre geöffnet hat. Die Gefangennahme Wieland's geht dann wie in der Vkv. vor sich.[4]) Doch wie er bei Tage Elfenw.'s und Witt.'s gemordete Leiber erblickt, gerät er in rasende Wut, zerbricht seine Fesseln und richtet mit Hülfe seiner herbeieilenden Brüder, denen es gelungen ist, sich vor dem Überfall zu retten, ein Blutbad unter dem Feinde an und schlägt ihn in die Flucht. Zornentbrannt verfolgt er den Marschall, der mit der Königstochter auf die Schiffe flieht. Als er ihn dort nicht mehr erreichen kann, fällt er eine Eiche und höhlt sie zum Kahne aus.[5]) Diesen versieht der Held mit einer kunstvollen Überdachung und nachdem er all seine Habe und Schimming sein Ross in das Fahrzeug genommen hat[6]), schliesst er es über sich und überlässt sich den Wellen. Doch wie er so auf dem Meere da-

---

[1]) In der Vkv. leitet der König den Überfall persönlich.

[2]) Auch Vølund ist auf der Jagd abwesend, als Nið.'s Leute bei ihm eindringen und den Ring rauben; doch nimmt Bǫðvild nicht selbst am Zuge teil wie hier die Königstochter.

[3]) S. die Sage von der Springwurzel, bei Grimm, *Deutsche Sag.* I, N 9 (dürfte dem Dichter vorbildlich gewesen sein), Grimm, *Altd. Wälder* II. 15; A. Kuhn, *Westf. Sag.* I N 210 (Literaturang.).

[4]) Wie dort Nið. an Vøl. die Frage richtet, woher er sein Gold gewinne, so thut dies hier der Marschall. Ist nun dort Vølund's Antwort eine Hindeutung auf den Nibelungenschatz (Str. 14), so gibt Simr. dagegen in der Antwort seines Helden eine andere herrliche Deutung vom Ursprung des Goldes, das er den Augen der um Odur's Verlust weinenden Freia entrinnen lässt.

[5]) Von jetzt ab ist die ThS. dem Dichter vorbildlich. Dort gelangt Vel., wie wir wissen, auf der Flucht von den Zwergen an die Visara, an deren Ufer er sich einen Baum zum Kahne höhlt.

[6]) Hier lässt die ThS. eine Lücke. c. 61 erwähnt das Pferd, welches Vel. den Zwergen abgenommen; c. 70 berichtet dann auf einmal von Skemming (vgl. ob. S. 17 Anm. 1). Simr. hat nun diese Lücke in der Weise überbrückt, dass er Wiel. sein Ross (Schimming) gleich mit in den Kahn nehmen lässt.

hinführt, übt der von Bathilden angesteckte Ring seine Wirkung aus (s. ob.). Es schwindet ihm allmählich die Erinnerung an Elfenweiss, er fühlt neuer Minne geheimnisvollen Zug und zuletzt landet er frohgesinnt an König Neiding's Gestade.

β) Wieland's Ankunft und Aufenthalt bei König Neiding bis zu seiner Erkennung (4.—8. Abent.).

In Schilderung der Ankunft Wiel.'s bei König Neid., seiner Aufnahme in dessen Dienst und der am Hofe erlebten Abenteuer, folgt das SHG. der ThS. Nur legt sich Wiel., um seine Erkennung zu verhüten, den Namen Goldbrand (Goldhart's Sohn) bei, während die ThS. eine solche Namensänderung nicht benötigt, da sie die soeben geschilderte Vorgeschichte, d. i. Typus I der Sage, überhaupt nicht kennt.

Wir haben hier also nur bereits aus der ThS. Bekanntes zu verzeichnen:

Wiel.'s Kahn verfängt sich in Fischernetze und wird ans Land gezogen — Wiel. tritt (als Goldbr.) in den Dienst des Königs [1]) und wird mit der Bewahrung von drei Tischmessern betraut, wovon ihm eines beim Reinigen ins Meer fällt — Goldbr. schmiedet ein neues Messer, um den Verlust zu verbergen (zugleich mit einem kunstvollen Nagel) — Goldbr. muss sich bei Tische als Verfertiger des Messers bekennen; seine Wette mit Amilias, wobei der König selbst sich für ihn verbürgt [2]) — Goldbr. findet seine Schmiedewerkzeuge und seine Schätze gestohlen und der König befiehlt vergebens

[1]) Auf Befragen des Königs hat er erklärt:
„Ich habe viel erfahren und Kunst gelernt genug;
Jedoch vor allen Künsten, die ich mir je gewann,
Ist's die Kunst des Gehorsams, die ich am gründlichsten kann."
(S. 30.)

[2]) Zu dieser Wette ist zu bemerken: Während Amil. sich sogleich ans Werk macht, lässt sein Gegner viel Zeit verstreichen. Scheint er dies in der ThS. im Bewusstsein seiner überlegenen Kunst zu thun, so ist es im SHG. nicht weniger die ihn verzehrende Liebe zu Bath., welche ihn von jeder ernstlichen Arbeit abhält, so dass er die Schmiedung des Schwertes bis auf den letzten Monat verschiebt.

das Aufgebot aller Mannen zur Entdeckung des Diebes[1]) — Goldbr. fertigt Reigin's, des Diebes, Bildnis und erhält seine Habe zurück — er schmiedet das Schwert Mimung[2]) nach dem bekannten Verfahren; dreimalige Schwertprobe am Flusse — glänzender Sieg Goldbr.'s über Amilias.[3])

In unserem SHG. ernennt nun der erfreute König den Sieger zu seinem Mundschenken und Schmiede. Doch da bedroht neues Unheil den Helden. Die runenkundige Bath. hat seine wahre Persönlichkeit entdeckt. Unverzüglich teilt sie dies dem Vater mit und warnt ihn vor Wiel. (s. ob.); zugleich weiss sie den Vater zu bestimmen, Gram, ihren Geliebten, wieder in sein Marschallamt einzusetzen.

Natürlich sieht jetzt, auf der Tochter Offenbarung hin, Neid. in Wiel. nur mehr den Feind, dem er keine Treue zu halten braucht und dessen Leben er allein schont, um der unbezahlbaren Dienste des kühnen Schmiedes nicht verlustig

---

[1]) Unser Held erblickt bei diesem Anlass den Marschall Gram, der, vom Könige verbannt, die Gelegenheit des allgemeinen Aufgebotes benutzt hat, um am Hofe zu erscheinen und wieder in Bath.'s, seiner Geliebten, Nähe zu kommen. Goldbr. erinnert sich, diesem Manne schon einmal feindlich gegenüber gestanden zu sein, kann sich aber — im Banne des Liebeszaubers — des Näheren nicht entsinnen. — Zu Gram's Verbannung (s. ob. S. 96) ist übrigens noch beizufügen, dass der missglückte Zug gegen Wiel. dem Könige nur als äusserer Vorwand diente. Denn in Wirklichkeit wollte er vor allem das Liebesverhältnis der Tochter zu seinem Dienstmann, das ihm nicht entgangen, auf diese Weise lösen.

[2]) Der Dichter nennt Mimung 'aller Schwerter König' (S. 54), von dem die berühmtesten Schwerter der Heldensage, Nagelring, Eckesachs (Schwerter Dietrich's, s. ThS. c. 16. 98) und Balmung (das Schwert, mit welchem Siegfried den Hort gewann, s. Zarncke, *Nib.* 3. avent., S. 15) übertroffen werden. Wenn übrigens der Dichter dem Schmiede die Worte in den Mund legt:

„Ich nannt es so von Mimen, der einst ein Meister war
In der Kunst des Schmiedens, das ist nun manches Jahr" (S. 70),

so vgl. zu dieser Auffassung oben ThS. (Ameliasep., Anm.).

[3]) Sowohl hier als in der ThS. wünscht nun der König den Mimung zu besitzen; der weise Schmied täuscht ihn aber in beiden Fällen (im SHG. im Traume durch den getreuen Eckart, s. unt. S. 105 Anm. 1, gewarnt) durch ein zweites Schwert, das er dem ersten ganz gleich gemacht, während er den echten Mimung verbirgt.

zu gehen.[1]) Klugheit und Eigennutz verbieten ihm jedoch, seine wahre Gesinnung offen an den Tag zu legen; heuchlerisch feiert er vielmehr die Kunst seines Schmiedes in begeisterten Worten und nennt ihn, wie um ihn noch mehr zu ehren, 'Wieland Elfensohn'. Als daraufhin der überraschte Meister seinen Namen wirklich eingesteht[2]), zeigt Neid. sich hocherfreut, an Wiel. einen so wertvollen Schatz an seinem Hofe zu bergen und singt des Meisters volles Lob.[3]) Dann bittet er ihn, seine Geschichte zu erzählen.

γ) Wieland erzählt Neiding seine Geschichte[4]) (9.—15. Abent.).

Wir erfahren Wiel.'s Abstammung von König Wiking (ThS.: Villcinus). Sein Vater ist Wate. In der ThS. c. 23 heisst es von Vade, dem Riesen, dass er bei seinem Vater nicht sonderlich beliebt gewesen und darum nur zwölf Höfe auf Seeland von ihm empfangen habe; von seinen Kriegsthaten habe man ferner nichts vernommen, er habe vielmehr ruhig und zufrieden auf seinen Höfen gehaust (c. 57). Dies

---

[1]) Sein Charakter spiegelt sich in den Worten (S. 65 f.):
„Und Wielands will ich hüten: zwischen uns ist Blut:
Viel meiner Helden fällte seines Weibes Rachewuth.
„Er soll mir Schwerter schmieden zu zwingen eine Welt
Und wenig Lohn erschauen, der streitbare Held.
Ich verheiss ihm goldene Berge und schliesse meine Hand:
Was frommt es Wielanden, dass er mein Mundschenk wird genannt?"

[2]) Wir müssen immer noch daran festhalten, dass unser Held in Neid. seinen alten Feind noch nicht erkannt hat; darum darf dies Geständnis uns nicht verwundern.

[3]) „War es ja doch vor diesem schon Brauch in allem Land,
Wen sie um Künste priesen, der ward ein Wieland genannt."
(S. 68.) Diesen Versen gab jedenfalls die ThS. ihren Inhalt. c. 69 heisst es dort: Velent er sva frægr vm alla norðrhalfo heimsins. at sva þyckiaz allir menn mega mest lofa hans hagleic. at hveria þa smið er betr er gor en annat smiði. at sa er Volvndr at hagleic er gort hevir. — Ähnlich sagt der Dichter übrigens schon am Anfang des Heldengedichtes (S. 2) von des Meisters Kunst, in Anspielung auf die afr. Gedichte, „Selbst in welschen Zungen rühmt ihn das Heldenlied."

[4]) Vgl. ob. ThS. Inhaltsangabe.

alles zu begründen, fügte nun Simr. bei Wate's Geburt die Nornenscene ein, für welche c. 11 des Nornagests-þáttr (Ausg. Wilken, Paderb. XI, S. 260, 1—23) zum Vorbild gedient hat. Die Nornen verleihen folgende Gaben:

Die erste verleiht 'des Vaters weisen Sinn und der Mutter Wissen'; die zweite die Gabe, 'dass nie ihm Kraft gebricht', dass er sei 'ein Ries an Stärke'; die dritte endlich wollte ihm verleihen 'den nie zufriedenen Muth, der stäts auf Neues sinnet'. Als aber Wiking ihr diese Gabe nicht dankte, nahm sie dieselbe wieder zurück. So kam es, dass Wate, an Körper ein Riese, an Geist voll Weisheit, kein Held wurde.[1])

Dem Wiking folgt in der Königsherrschaft Nordian, der Sohn seiner rechtmässigen Gattin (wie ThS. c. 24). Dieser hat vier Riesensöhne: Asprian, Widolf mit der Stange, Abendroth und Eckart.[2]) Nordian gerät in die Zinsbarkeit des Königs Otnit[3]) und behält nur Seeland. Ihm folgt Asprian, der mit seinen Brüdern Otnit's Sohne Rotherich Heeresfolge leisten muss.[4])

---

[1]) Bei Nornagest's Geburt wird gleichfalls der jüngsten Norne Anlass geboten, sich im Gegensatz zu ihren Schwestern dem jungen Erdenbürger missgünstig zu zeigen.

[2]) ThS. c. 27 werden die vier Riesen Ædgæir, Aventroð, Viðolfr mittumstangi und Aspilian genannt. Was Simrock's Namensbildungen betrifft, so werden die Namen Asprian und Eckart unten, Anm. 4 und f., erklärt; Abendroth scheint in Angleichung an den mit Aventroð ähnlich lautenden Namen Abentrot (Ecke's Bruder, im Anh. z. Heldenb. genannt, s. Hds[3] 247 f.) gebildet zu sein.

[3]) ThS. Hertnið genannt. Die Namensform Otnit erklärt sich aus der Verwechslung mit einem anderen Hertnid (Vilk. Saga, Rafn), den die übrige Heldensage Otnit nennt, s. Hds[3] 260.

[4]) Wie ThS. (c. 27), die aber Hertnit's Sohn Osangtrix nennt. Da sich im SHG. in der Folge mehrfache Anspielungen auf König Rother's Zug gegen Heunland finden, so sei hier bemerkt, dass uns zwei Berichte von diesem Zug überliefert sind, ThS., c. 29—38, und ein mhd. Ged. '*König Rother*' (Ausg. v. Bahder, Halle 1884), das auf ersteren Bericht zurückgeht. Die Anspielungen des SHG. auf diesen Zug verraten nun eine Verschmelzung beider Berichte, aus welcher sich jetzt auch die Namen Rother und Asprian erklären, da diese im mhd. Gedichte für Osangtrix und Aspilian stehen. Ausserdem hat der Dichter noch vom mhd. Ged. die Dienerin der Königstochter Herlint als Herlinde in

Auch Wate der Riese hatte sich ein Weib genommen und einen Sohn Wieland erhalten. Diesen gibt er nun beim Schmiede Mime in die Lehre, woselbst sich die nämlichen Ereignisse abspielen wie in der ThS., so dass Wate seinen Sohn wieder nach Hause holt.[1]) Doch thut dies hier Wate erst, nachdem Siegfried den Mime erschlagen. Zugleich ergreift der Dichter die dargebotene Gelegenheit, um einen guten Teil der Siegfriedgeschichte hier einzuflechten, teils in ausführlicher Erzählung[2]), teils in hingeworfenen Anspielungen.[3])

---

unser Gedicht übernommen, indem er sie nach dem Tode ihrer Herrin (die Simr. nach der Oda der ThS. Ute benennt) Bathildens Meisterin werden lässt. — Simrock hat übrigens das Rotherlied in zwei anderen Teilen des Amelungenliedes 'Wittich Wieland's Sohn' und 'Dietleib' ausgeführt.

[1]) ThS. c. 165 führt unter den Gesellen Mimir's einen Ekkiharð an. Wenn es nun im SHG. heisst,

„Auch hatte Nordlands König, sein Bruder Nordian,
Eckarten den getreuen zu diesem Meister gethan“ (S. 84),

so lässt sich daraus schliessen, dass der Dichter den Sohn Nordian's mit jenem Ekkiharð identifizieren wollte (daher auch die Namensänderung von Ætgæir in Eckart). In der That ist im SHG. die Episode der ThS. (c. 27), welche von Ekkih. erzählt, dass er mit der Zange nach Sigfrœð warf und von diesem dafür an den Haaren aus der Schmiede gezerrt wurde, auf Nordian's Sohn angewandt. Weiter mochte der Dichter in einer dortigen Bemerkung, dass Ekkih. den Meister beschwor, vor Sigurð zu fliehen (c. 167), Anregung gefunden haben, seinem Eckart noch die Rolle des Getreuen zuzuweisen, welche in der Heldens. Eckehard, Hache's Sohn und Pfleger der Harlunge (s. Hds[3] Index) inne hat. Im SHG. spielt Eckart diese Rolle natürlich in erster Linie seinem jüngeren Vetter Wiel. gegenüber, mit dem er Blutsfreundschaft geschlossen hat, und pflegt diesen vor dem gewaltthätigen Siegfr. in Schutz zu nehmen (so lässt der Dichter z. B. Wieland's wegen den berichteten Streit zwischen Eck. und Siegfr. ausbrechen).

[2]) So die Schmiedung des Schwertes, das einst vor Odin's Speer in Stücke gebrochen war (nach Vols. saga c. 14, 15) und die Erschlagung des Drachen und seines Bruders Mime (nach ThS. c. 166, 167).

[3]) Wenn z. B. auf Seite 92 gesagt wird: „Du ringest mit den Wölfen und bändigest die Leuen“, so ist dies eine Erinnerung an eine Stelle im Siegfr.-Lied (s. W. Golther, *Lied. v. hürn. Seyfr.* Str. 33):

„Der pflag so grosser stercke, Das er die Löwen fieng
Und sie dann zů gespötte Hoch an die bäume hieng.“

Nach einem Jahr bringt Wate den Sohn zu zwei Zwergen im Berge Glockensachsen.[1]) Simrock nennt dieselben Elberich[2]) und König Goldemar[3]); ihr Bruder ist Elbegast, der berüchtigte Dieb.[4])

Im SHG. kehrt Wate nach einem Jahre, nicht allein wie in der ThS., sondern in Begleitung seiner beiden anderen Söhne, Eigel und Helferich, die ebenfalls ihre Lehrzeit beendigt, wieder, um Wiel. zu holen. Bei dieser Gelegenheit werden uns die Künste der Brüder durch eine Meisterprobe, an der auch Elbegast der Dieb teilnimmt, vor Augen geführt.[5]) Auf Bitten der Zwerge überlässt Wate ihnen den Sohn noch auf ein weiteres Jahr und verliert nach Ablauf desselben sein Leben (wie ThS.). Wiel. flieht jetzt von dem Berge, nachdem er die Zwerge unschädlich gemacht hat[6]), auf dem Rosse Schimming, das er mit ihren Werkzeugen und Schätzen beladen.[7])

Während nun die ThS. Velint auf seiner Flucht direkt zu König Nidung gelangen lässt, ist im SHG. zwischen der

---

[1]) In der ThS. Kallava; über Glockens. s. ob. Anh. z. Heldenb.

[2]) Über den Elberich der Heldens. s. *Hds*[3], *Ind.*

[3]) S. *Hds*[3] 195 f. 386.

[4]) Über Elbeg. s. *ZfdA.* XIII, 184; XV, 266; *Anz.* XIII, 25; *Myth.*[3] 434; *Myth.*[4] 385; *Germ.* XXVIII, 187; XXIX, 58.

[5]) Genau nach Märchen N 129, 'Die vier kunstreichen Brüder', bei Grimm, *Kind. u. Hausm.* Bd. II (Literaturang. über Verbreitung des Märchens Bd. III, 212).

[6]) In der ThS. werden sie von Velent getötet. Im SHG. lässt der Dichter Wiel. die Zwerge nur schwer verwunden; denn nach seinen Ausführungen haben sie später noch wegen des Drachenhortes, den sie in ihrem Berge eingeschlossen halten, Kämpfe gegen die Nibelungenkönige (Schilbung und Nibelung, nach dem Nibelungenlied, 3. avent. 14 ff., von Siegfr. beim Teilen des Schatzes erschlagen) zu bestehen.

[7]) Ausserdem hat Wiel. im Kampfe gegen die von den beiden Zwergen entbotenen Berggeister eine Tarnkappe gewonnen (wie Siegfr., der dem Albrich die Tarnkappe abgewinnt, Nib. 3. Avent. 15, 7). Er bedient sich ihrer später zweimal (heimliche Rückkehr nach dem Hofe und Flucht). Dagegen hat er vergessen, das Schwert mitzunehmen, mit dem er die Zwerge bekämpft hat. Da es auf diese Weise nach der Darstellung des SHG. mit dem 'Horte' im Berge zurückbleibt, identifiziert es der Dichter mit Balmung, mit welchem Siegfr. den Hort gewinnt.

Flucht des Helden von den Zwergen und seine Ankunft bei Neid. die der Vkv. nachgebildete Schwanjungfrauenepisode zeitlich einzureihen. Um dies zu ermöglichen, lässt der Dichter Wiel. zunächst nach Seeland zu seinen Verwandten zurückkehren, von dort aber sich dann, nachdem er sich mit Asprian verfeindet[1]), nach Norweg wenden und in den Wolfsthälern ein Heim mit den Brüdern gründen. Die daranschliessenden Ereignisse sind bereits geschildert.

δ) Wieland's Verbannung, Lähmung, Rache und Flucht[2]) (16.—24. Abent.).

König Neiding zieht mit seinem Heere ins Feld gegen König Rotherich, der von ihm Zins und die Hand Bath.'s gefordert hat.[3]) Den Abend vor der Schlacht bemerkt Neid., dass er seinen Siegstein zu Hause gelassen hat, und richtet an seine Ritter die Aufforderung, denselben bis Tagesanbruch herbeizuholen. Als Lohn setzt er die Hälfte seines Reiches und die Hand Bath.'s (wie ThS.). Doch nur Wiel. vollbringt das schwere Kunststück, erntet aber keinen Lohn dafür, sondern wird vielmehr verbannt, weil er Gram (in der ThS. den Truchsess) erschlagen hat. Der wahre Grund der Verbannung ist freilich der, dass der König auf so bequeme Art sich seines Versprechens entbinden will. Am nächsten Tage erringt Neid. den Sieg.[4])

Die ThS. lässt Vel., von seinen Rachegefühlen getrieben, verkleidet an den Hof des Königs zurückkehren und in dessen

[1]) Darum kann es keinen Anstoss erregen, wenn Wiel. später mit Neid. gegen seine Verwandten, die (mit Ausnahme Eckart's) auf Rotherich's Seite kämpfen, zu Felde zieht.

[2]) Die folgenden Ereignisse schliessen sich zunächst an die ThS., am Schlusse aber wieder vorwiegend an die Vkv. an.

[3]) Rother ist hier zum Anführer des feindlichen Heeres gemacht, dem in der ThS. in derselben Weise wie hier der König entgegenzieht.

[4]) Dieser Sieg wird im SHG. noch dem verjagten Wiel. verdankt, der eine Kette geschmiedet hatte, mit welcher Reigin und Horneboge, Gram's Nachfolger (Horneboge nach Hornbogi ThS. c. 82), den Riesen Widolf, der Neid.'s Heer zu verderben drohte, einfingen und so die Schlacht entschieden.

Speise Gift mischen. Wir wissen bereits, dass im SHG. die Liebe zu Bath. Wieland's Rückkehr erzwingt (vgl. ob. S. 95). Die Tarnkappe macht ihn dabei unsichtbar. Unter ihrem Schutze mischt er Bath. Liebesgift in die Speise. Bath.'s Zaubermesser offenbart aber den Betrug und als der schlaue Schmied dasselbe heimlich wegnimmt und durch ein von ihm gefertigtes ersetzt, da misslingt wiederum seine Absicht. Denn Bath. vermisst das echte Messer und teilt dessen Verlust dem Vater mit, der sogleich auf Wiel. als den Thäter rät, nach ihm fahnden und ihn fesseln lässt. Zur Strafe werden ihm die Kniesehnen durchschnitten. Hilflos bleibt er liegen und sich selbst überlassen. [1])

Um seine Rache für die zugefügte Schmach ausführen zu können, wiegt Velent in der ThS. seinen Herrn durch das Bekenntnis der Gerechtigkeit seiner Bestrafung in Sicherheit und beginnt wiederum Kostbarkeiten für Nid. zu fertigen (c. 72). Auch im SHG. rafft sich Wiel. — durch die Liebe zu Bath. — aufs neue empor und kehrt zu seiner Arbeit zurück. Verwundert hört Neid. die gewaltigen Hammerschläge, die wieder von der Schmiede her ertönen und lobt des Schmiedes eherne Kraft, die diesen so rasch den Unfall verwinden liess. Auch weist er die Höflinge zurecht, die des Lahmen spotten möchten. [2]) Wiel. aber, der ihm mit denselben demütigen Worten wie in der ThS. entgegengetreten ist, ermuntert er zu rüstigem Schaffen. Wiel. pflegt also fortan wieder emsig seines Handwerkes. Da zerbricht eines Tages der Ring Bath.'s. Wiel. soll ihn wieder herstellen. Kaum hat er aber den Ring erblickt, als er Elfenw.'s Gabe in ihm erkennt und so gleichzeitig den Trug, in dem er so lange Zeit befangen war. Die Liebe zu Bath. verwandelt

---

[1]) „Einsam musst er liegen bei schmal gemessner Kost,
Nun Fieberhitze dulden und nun des Winters Frost:
Kein Freund, der ihn pflegte, kein Arzt, der ihn verband,
Nicht einmal eine Krücke ward ihm von Neiding gesandt."
(S. 149.) Diese Strophe dürfte nach der Wielandstrophe in 'Dêors Klage' (ob. S. 9) gebildet sein.

[2]) Da sprach König Neiding: „Dein spotte Niemand hier,
Dass man ihm nicht die Sehnen zerschneide so wie dir."
(S. 153.)

sich nun plötzlich in Hass. Rachewut durchdringt ihn. Er bringt seine Rache durch die Tötung der Königssöhne und Überwältigung der Königstochter nach dem Vorbild der ThS. zur Ausführung. [1])

Die ThS. lässt Vel. seinen Bruder Egill ins Land rufen, um sich bei Ausführung seiner Flucht dessen Hilfe zu bedienen (c. 75). Im SHG. kommt Eigel aus eigenem Antriebe, um den Bruder aufzusuchen, von dessen Ruhm und Ehrung durch König Neid. die Kunde zu ihm gedrungen ist. Mit seinem Sohne Isang bläst er die Flöte, durch deren Zauberklänge angelockt, Menschen und Tiere herbeieilen und zum Tanze hingerissen werden. [2])

Der hinzutretende König erzählt Eigel die Bestrafung Wiel.'s und lässt ihn schwören, die Schmach des Bruders nicht zu rächen. Die Apfelschussscene, welche nun der König herbeiführt, ist ganz der ThS. (c. 75) entlehnt. Sie ist das Vorbild der Tellsage. [3])

Wiel. zieht darauf den Bruder ins Vertrauen. Von

---

[1]) An die ThS. c. 74 schliesst sich der Dichter an, wenn er die Königstochter zuerst ihre Meisterin Herlinde (ThS. einfach eine Dienerin) zu dem Schmiede mit dem zerbrochenen Ringe entsenden lässt. Dieser aber, durch den Anblick von Elfenw.'s Ring vom brennenden Verlangen ergriffen, sich an der Zerstörerin seines Glückes zu rächen, verweigert die Wiederherstellung des Kleinods, wenn nicht Bath. persönlich ihm ihre Bitte vortrage. Daraufhin geht diese arglos ihrem Verhängnis entgegen. — Auch ist noch zu bemerken, dass unser Gedicht gleich der ThS. nichts von einem Trunke erwähnt, mit dem Vølund sein Opfer wehrlos macht (Vkv. Str. 28).

[2]) Es liegt dieser komischen Scene unzweifelhaft das verbreitete Märchen vom Spielmanne, der Menschen und Tiere durch sein Instrument (Flöte, Geige, Harfe) bethört, zu Grunde. Wenn die beiden Flötenspieler sich dabei die Ohren mit Wachs verstopfen, um nicht selbst der Gewalt ihrer Instrumente zu erliegen, so erinnert dies an das Beispiel des schlauen Odysseus. Anlass zur ganzen scherzhaften Episode wird dem Dichter wiederum die ThS. gegeben haben, wo Isung der Spielmann einen Bären (den verkleideten Wildeber) nach seiner Harfe tanzen und so männiglich ergötzen lässt (c. 142).

[3]) Eine Anspielung auf die Tellsage ist bereits Seite 2 in den Versen zu sehen:

„Den besten aller Schützen hat schwer die Zeit gekränkt,
Ihm seinen Ruhm entwendet und ihn an Fremde verschenkt."

diesem erfährt er, dass seine Lieben nicht tot geblieben, sondern von Helferich erweckt und geheilt worden, die Schwestern aber nachher entflogen seien. Nur der kleine Isang habe sich von der Mutter losgerissen, um beim Vater zurückzubleiben. Da kehrt Wiel. die Hoffnung wieder, Elfenw. nochmals zu sehen. Er will sich ein Federhemd machen, dem Könige entfliegen und die Schwestern aufsuchen.

Die Fertigung des Federgewandes kommt wie in der ThS. zu stande: Eig. muss die Federn herbeischaffen. Da lädt ihn der Bruder ein, die Schwingen zu erproben, und es erfolgt die komische Scene von Eigel's derbem Sturze.

Was die Königstochter betrifft, so muss Egill in der ThS. (c. 76) dem Bruder noch eine Zusammenkunft mit derselben herbeiführen. Die beiden versprechen sich dort gegenseitige Liebe und Treue; Vel. verheisst die Geburt eines Sohnes, dem die Mutter einstens sagen möge, dass Vel. für ihn Waffen verborgen habe.

Im SHG. übt der Ring, welchen Wiel. zurückbehalten — er hat Bath. nur einen ähnlichen zurückgegeben, damit er ihre Schmach verberge [1]) — seine Zaubergewalt nunmehr naturgemäss auf die Königstochter aus. Sie muss fortan Wiel. lieben, der ihr befiehlt, seinen Sohn Wittich zu nennen und der an einem heimlichen Orte wie in der ThS. Waffen für ihn hinterlegt. [2])

Wiel. schwingt sich nun in seinem Federkleide auf den höchsten Turm des Palastes (nach ThS.), um von da Neid. seine Rache zu verkünden. Er thut dies in mit der Vkv. übereinstimmenden Worten. Die ThS. und das SHG. lassen

---

[1]) Während Vel. in der ThS. den Ring, der dort nur ein gewöhnlicher Ring ist, der Königstochter in Wirklichkeit wieder zurückgibt (s. ob. ThS., S. 20).

[2]) Diese Waffen sind: Mimung, Schild und Harnisch und der Helm Glimme. Was den letzteren betrifft, so finden wir nur im Gedicht von den drei Schmieden (Biterolf, ob. S. 47 f.) den Helm Witege's Limme genannt. Diese Notiz hat hier der Dichter verwertet. (In der ThS. c. 81 überreicht Vel. später dem herangewachsenen Sohne persönlich die Waffen, während sie Simr. in 'Wittich Wielandsohn' Wittich nach der gegebenen Weisung aufsuchen und finden lässt.)

noch den König Eigeln befehle, nach seinem Bruder zu schiessen. Wiel. aber entfliegt unversehrt, im SHG. zuletzt durch die Tarnkappe geborgen.

Der Schluss dieser Scene endlich stimmt wiederum völlig mit der Vkv. überein:

Der König lässt durch seinen Kämmerer Dankrat sein brauenschönes Kind herbeirufen [1]) und frägt dann die Tochter, ob Wieland's Worte wahr seien. Wir hören die Tiefgebeugte ihre Schande voll Betrübnis bejahen. [2])

In der ThS. verfällt Nid. alsbald in eine Krankheit und stirbt, von einem dritten Sohne Otwin in der Regierung gefolgt (c. 78).

Simrock's Held hat noch vor seinem Scheiden dem Könige, — dessen Siegstein in der Hand — seine baldige Niederlage verkündet. Die Verheissung trifft ein. Rother siegt in einer neuen Schlacht. Neid. aber siecht vor Kummer

---

[1]) „Geh du, mein treuer Kämmrer, Dankrat, geh geschwind
Und heiss mir Bathilden, das brauenschöne Kind,
Her in den Hof zu kommen, dass ich sie fragen mag.“ (S. 197.)
Vgl. diese Verse mit Vkv. Str. 39:

Upp ristu, þakkráðr,
þræll minn inn bezti!
bið þú Bǫðvildi
mey ina bráhvítu
ganga fagrvarið
við fǫður rœða.

[2]) „Wohl ist es Wahrheit, König, was du vernommen hast:
Ich kam zu seiner Schmiede, da hat er mich erfasst.
Ich muss von seiner Minne mit einem Kinde gehn:
O wär ich nie geboren! Ich vermocht ihm nicht zu widerstehn.“
(S. 198.) Vgl. dazu Vkv. Str. 41:

Satt er þat, Níðuðr!
er sagði þér,
sátu vit Vølundr
saman í hólmi
eina ǫgurstund,
æva skyldi;
ek vætr hánum
vinna kunnak,
ek vætr hánum
vinna máttak.

über sein Unglück dahin und stirbt. Um ihm analog der der ThS. einen Nachfolger zu geben, werden im SHG. noch die beiden Königssöhne durch Helferich's wunderbare Kunst ins Leben zurückgerufen. Allein nur der jüngere, Otwin, wird wieder vollständig geheilt, während das Leben des anderen nur kurze Zeit gefristet werden kann. So wird auch hier Otwin der Nachfolger des Königs. Bath. aber gebiert Wittich (ThS. c. 79, Viđga), der nachmals ihre Freude wurde.[1])

III. Zusammenfassung der Quellen.

Als Quellen des SHG. sind nun aufzuzählen:

Dię eddische Vkv. bildet eine Hauptquelle der Simrockschen Dichtung, welche ihr insbesondere Anfang und Schluss entlehnt.

Auf die Edda im allgemeinen sind die zahlreichen mythologischen Einflechtungen zurückzuführen.

Die beiden alten Berichte der Vǫlsungasaga und des Nornagestsþáttr boten Stoff für eine Partie der Siegfriedgeschichte, bezw. die Nornenscene bei Wate's Geburt.

Die ThS. ist jene Quelle, aus welcher der Dichter am reichlichsten geschöpft hat.

Weiter konnten wir die Vertrautheit des Dichters mit den altenglischen, altfranzösischen und vor allem mittelhochdeutschen Gedichten verfolgen, welche sich mit unserem Helden befassen. So erkannten wir eine direkte Bezugnahme auf die Wêlandstrophe in 'Dêors Klage', auf die mhd. Gedichte 'Biterolf' (drei Schmiede) und 'Friedrich von Schwaben', auf den Anh. z. Heldenb., auf das Lied vom 'Hůrnen Seyfrid'.

Endlich hat Simrock dem deutschen Sagenschatze Märchen und Sagen entnommen und dieselben teils in überarbeiteter Form, teils aber auch unverändert (die Kunstprobe der vier Brüder, die Springwurzel) seiner Dichtung einverleibt.

Dass aber das Ganze so wohl verkettet erscheint, das

---

[1]) Von Wittich's Thaten singt der Dichter in den übrigen Liedern des 'Amelungenliedes'. von denen 'Wittich Wieland's Sohn' sich an unsern 'Wieland der Schmied' anreiht und gleichsam seine Fortsetzung bildet.

danken wir dem Dichter selbst, dessen eigener Erfindungsgabe noch ein gar weites Feld offen geblieben war.

Richard Wagner, 'Wieland der Schmiedt, als Drama entworfen'.[1] 1849. (WW.).

Nur in den Gesammelten Schriften und Dichtungen von R. W. III, 178—206, veröffentlicht.[2]) Zweite Auflage, Leipzig 1887.

I. Das Simrock'sche Heldengedicht des Dichters Vorlage.

Schon eine oberflächliche Lektüre von R. Wagner's 'Wieland der Schmiedt' lässt das Abhängigkeitsverhältnis dieses dramatischen Entwurfes zum SHG. erkennen. Der überaus reiche Stoff, welcher im letzteren aufgehäuft liegt, erschien Wagner offenbar zu einer Verwertung wohl geeignet und so kommt es, dass wir in seiner Dichtung gleichsam beständig den Spuren Simrock's folgen. Doch ermangelt die neue Dichtung auch nicht mannigfacher Änderungen und Umgestaltungen gegenüber dem SHG., so dass die Unterscheidung zwischen des Dichters Vorlage und seiner eigenen Persönlichkeit der genauesten Untersuchung bedarf. Bei Durchführung dieser Aufgabe wird uns daher die ausführliche Behandlung des SHG. (sowie dessen zwei Hauptquellen) wesentlich zu statten kommen.

---

[1]) Hier ist insbesondere auf Rud. Schlösser's Abhandlung in den *Bayreuther Blättern*, 1895, S. 30—64, „*Wieland der Schmiedt. Seine Entstehung, seine Quellen und seine Bedeutung*," zu verweisen, die ich leider erst nach Vollendung dieses Kapitels in die Hand bekam. Erfreulicherweise decken sich jedoch meine Ausführungen, wo sie sich mit den seinen berühren, mit diesen im wesentlichen. Besonders hervorzuheben ist an Schlösser's Abhandlung das Kapitel über die Bedeutung der Dichtung, welches vom tiefsten Erfassen der wirklichen und wahren, dem Wieland Wagner's zu Grunde liegenden Idee zeugt.

[2]) Doch vorher schon in den hauptsächlichsten Grundzügen am Schlusse des '*Kunstwerks der Zukunft*' mitgeteilt.

II. Untersuchung des Verhältnisses des Dichters zu seiner Vorlage.

α) Wieland's Geschichte bis zu seiner Ankunft am Königshofe. (I. Akt.)

Der Dichter zeigt uns Wiel. in seiner Schmiede an der Meeresküste von Norweg (im Wolfsthale), wo er singend rüstig schafft. Soeben hat er ein Geschmeide für die Frauen seiner Brüder vollendet und überrascht nun diese selbst, welche ihm bei der Arbeit zusahen, mit kunstvoll gearbeiteten Geschenken: Eigel den Schützen mit einem Stahlbogen und Helferich den Arzt mit einem Goldfläschchen für seine Wundsalbe. Aus dem Gespräche, das die Brüder mit einander führen, erfahren wir sodann ihre Abstammung von Wiking und Wachilde, die Bedrängnis ihrer Verwandten (der Nachkommen von Wiking und seiner rechtmässigen Gattin) und die dem Geschlechte der Wikinger nun in Rothar erblühende Stärke.[1]) Für diesen hat darum Wiel. schon das Schwert geschmiedet, mit dem er den Wikingern Sieg erkämpfen wird.

Das bisher Erzählte gibt uns bereits Anlass zur Feststellung einiger wesentlichen Abweichungen vom SHG.[2]) Vor allem finden wir schon einen Zug ausgeprägt, der sich die

---

[1]) Der Dichter liess dies alles Wachilde ihrem Enkel Wiel. berichten, dem sie aus den Wogen erschienen war. Anregung dazu mochte ihm der Vers des SHG. gegeben haben: „Da ward mir unterweges noch manch Geheimnis vertraut" (s. ob. S. 99).

[2]) Denn dass dieses dem WW. als Grundlage diente, dafür fehlt es bereits nicht mehr an sicheren Anzeichen, so die Übernahme der Namensbezeichnungen, insbesondere aber die Übernahme von Helferich's Namen und Kunst, die beide, wie wir wissen, eine Schöpfung Simrock's sind. — Wenn Wagner der Form Rother des SHG. gegenüber die Form Rothar (offenbar nach Rothari gebildet) gebraucht, so steht uns infolgedessen zwar die Annahme offen, dass dem Dichter zunächst nicht die von Simrock vertretene Gestalt der Rothersage (vgl. ob. S. 105, Anm. 4) vorschwebte, sondern die Langobardische Rotharisage (s. Sijmons, § 61). Doch kann dies keineswegs sinnstörend wirken, da beide Sagengestaltungen bekanntlich sich aufs nächste berühren.

ganze Dichtung hindurch verfolgen lässt — das Bestreben nach Vereinfachung der ganzen Handlung.[1])

So treffen wir Rothar als einen Wikinger an, während Rother im SHG. der Sohn eben des Otnit ist, welcher die Wikinger besiegt und die Macht des Nordens an sich gerissen hat. Wagn. liess demzufolge mit der Macht der Wikinger auch ihren Namen auf die Sieger übergehen, kurz, er betrachtet diese fortan als Wikinger, was er um so unbedenklicher thun konnte, als auch in seiner Vorlage Rother Neiding's Feind ist. Fernerhin findet es der Dichter nicht für nötig, dass Wiel. sich wie im SHG. mit seinen Verwandten entzweie; es liegt hier Wieland im Gegenteil das Wohl der Wikinger sehr am Herzen. Hat er doch Rothar bereits das Schwert geschmiedet, das diesem die Herrschaft des Nordens wieder erkämpfen soll.[2])

Noch ein Unterschied:

Wieland's Brüder sind vermählt — nicht mit Walküren wie im SHG., sondern mit Frauen irdischer Art —, Wieland selbst aber ist noch unvermählt.

Man möchte nun auf den ersten Blick hin geneigt sein, die Version des SHG., nach welcher die Liebesangelegenheit der Brüder durch deren Werbung um die drei Schwanjungfrauen ganz einheitliche Lösung findet, als die glücklichere zu bezeichnen. Doch hege ich nicht den geringsten Zweifel darüber, dass Wagner's Version nur der innersten Persönlichkeit des Dichters selbst entsprang und etwa in folgender Weise zu interpretieren ist:

Wieland der Held, der durch seine hohe Kunst alle anderen weit überragt, ist allein dazu berufen, vom Wege der Allgemeinheit abzu-

---

[1]) Wagner benötigt nicht des grossen Apparats, den Simrock noch getreulich von der ThS. übernommen hat; was sich nicht direkt um die Person des Helden bewegt, findet bei ihm nicht Aufnahme.

[2]) Auch die Wahl seiner Geschenke an die Brüder (s. ob.) verrät die Fürsorge Wiel.'s für das Wikingergeschlecht; denn mit ihnen sollen die Brüder einstens den Verwandten im Kampfe beistehen.

weichen und sich ein Weib aus den Lüften zu freien.[1])

Diese Werbung spielt sich nun folgendermassen ab:

Die Brüder sind noch in ihrem Gespräche begriffen, als plötzlich drei Schwanjungfrauen vorüberfliegen. Auf Wiel. macht diese Erscheinung den mächtigsten Eindruck. Ein sehnsüchtiges Verlangen, solch ein Weib sich aus den Lüften zu freien, durchdringt ihn. Er kann sich von dem Bilde, das sich eben seinen Augen geboten hat, nicht losreissen; sein Blick folgt noch den Kampfjungfrauen, nachdem die Brüder ihn bereits verlassen haben. Da bemerkt er plötzlich, wie eine hinter den Schwestern zurückbleibt. Sie scheint ermattet zu sein; ihm dünkt, dass sie sich gegen den Wind nicht halten kann. In der That sinkt sie jetzt ins Wasser hinab. Eilends stürzt sich Wiel. nun in die nasse Flut und rettet die Ohnmächtige ans Land. Dort entdeckt er an ihrem Körper, nachdem er die Flügel sorgfältig abgelöst hat, einen Speerstich. Der Held entbrennt in heisser Liebe zu dem schönen Weibe, das zuerst erschrickt, als es erwachend sich in der Gewalt eines Mannes sieht, in dem sie einen Neidinger vermutet. Doch wie sie die zärtliche Sorge des Helden, der sie bereits mit Heilkräutern gestärkt hat, wahrnimmt, erwidert sie gerührt seine Liebe.[2])

Konnten wir in dieser Episode wiederum das SHG. als vorbildlich erkennen, so erzählt weiterhin in Übereinstimmung mit dem SHG. die Walküre — Schwanhilde[3]) — Wiel. ihre Herkunft und Geschichte. Wir sehen sie fernerhin gleich Elfenw. dem Helden ihren Ring reichen, den wir zwar nicht

[1]) Näheres kann hier nicht ausgeführt werden, da es in diesem Abschnitte nur gilt, das Verhältnis des Dichters zu seiner Vorlage klar zu legen. Darum muss hier die nähere Commentierung von Sätzen unterbleiben, welche einem Ideenkreise angehören, dem Wagner in dieser Dichtung besonderen Ausdruck zu verleihen bestrebt war. Mit dieser Idee befasst sich unten der IV. Abschnitt.

[2]) Im SHG. ist es Helfr., der das Abenteuer mit der verwundeten Walküre erlebt.

[3]) Die einzige Namensbildung der Dichtung, welche Wagner selbst angehört.

als Flugring bezeichnen können [1]), der aber doch die gleiche Eigenschaft Liebe zu erregen, besitzt. Als zweite Eigenschaft hat ihm der Dichter in der Hand des Mannes die Kraft des Siegsteins verliehen. Wie im SHG. endlich rät Schwanhilde Wiel. ihr Federkleid in feste Verwahrung zu nehmen, um ihr Davonfliegen unmöglich zu machen.

Während nun Wiel. fortgeht, Helferich zu holen, damit dessen Kunst die Verwundete wieder ganz herstelle, erscheint Bath. mit ihren Jungfrauen [2]), öffnet die Thür von Wiel.'s Behausung und zieht den ersehnten Ring vom Baste.

Inzwischen ist auch Gram, Neiding's Marschall, bei Wiel.'s Schmiede angekommen. An ihm erkennt nun Bath. bereits zu ihrer Genugthuung die Zauberwirkung des geraubten Ringes; denn der bisher Unzugängliche erklärt jetzt plötzlich in den feurigsten Worten Bath. seine Ergebenheit. Diese aber freut sich ihres Erfolges und verspricht dem Marschall ihre Hand. [3])

Wiel.'s Behausung wird nach Bath.'s Weisung in Brand gesteckt [4]) und nach ihm selbst von den Leuten des Marschalls gefahndet. Gefesselt schleppen sie ihn herbei. [5]) Doch der Gefangene zerreisst in rasender Wut seine Bande, als er beim Anblick seines brennenden Hauses Schwanh. getötet glaubt. Mit Hilfe seiner herbeieilenden Brüder schlägt er

---

[1]) Darum hängt ihn Wiel. hier ohne jede Vorsichtsmassregel allein am Baste auf.

[2]) Ihre Runen haben sie hierher gewiesen: „Hierher floh die Verwundete, denn bekannt ist dieser Strand wegen seiner Heilkraft" (s. ob. S. 98, Anm. 5).

[3]) Diese Scene lässt bereits erkennen, dass das Verhältnis Bath.'s zu Gram kein so inniges ist wie im SHG. Bath. bietet hier Gram vielmehr nur aus Selbstsucht, wie wir später erkennen werden, ihre Hand an.

[4]) Dass Bath. sich im WW. schon vom ersten Augenblicke an als Wiel.'s Feindin zeigt, erklärt sich aus den Charaktereigenschaften der Wagnerschen Bath., von denen wir allmählich ein vollständiges Bild gewinnen werden.

[5]) Der Marschall richtet nun an Wiel. die Frage nach dem Ursprunge seines Goldes und erhält nach dem SHG. die ansprechende Ableitung des Goldes von Freia's Thränen zur Antwort (s. ob. S. 101, Anm. 4).

die Feinde und setzt den Fliehenden ans Meer nach. Dort stösst er einen gefällten Baumstamm ins Wasser [1]) und treibt, taub gegen die Warnungen der Brüder, zur Verfolgung der Feinde ab, indem er sich dem Schutze Wachildens anbefiehlt.

β) Wieland's Ankunft bei Neiding und sein Verweilen am Hofe bis zu seiner Lähmung. (II. Akt.)

„Der Mann, welcher auf einem Baumstamm hier gelandet, den der König gastlich aufgenommen und wegen seiner Schmiedekunst hoch in Ehren hält, dieser Goldbrand, wie er sich nennt, ist — Wieland.“ So lautet die Kunde, mit welcher Bath. ihren Geliebten Gram überrascht. [2])

Wir aber haben zweierlei daraus zu schliessen: erstens, dass Wiel.'s Ankunft und Aufnahme am Königshofe auf die bekannte Weise vor sich gegangen ist und zweitens, dass Bath. auch hier vermöge ihrer Zauberkunst in Goldbrand Wiel. erkannt hat. Sie ist sich weiter gleichfalls wohl bewusst, dass die Zauberkraft ihres Ringes die Sinne Wieland's verwirrt hat, so dass er seine Feinde nicht erkennt und nur nach ihrem Besitze trachtet. Wenn sie aber dennoch Gram auffordert, den — auf diese Weise — unschädlichen Wiel. zu verderben und ihm sogar als Lohn dafür sich selbst verspricht, welche Erklärung lässt sich dafür finden? Wir können auf diese Frage nur antworten: es ist ihre unersättliche Herrschbegierde, welche Bath. antreibt, alles daranzusetzen, um den Mann unschädlich zu machen, der ihre hochfliegenden Pläne noch einmal durchkreuzen konnte, wie ihr weitschauender Blick sie befürchten lassen mochte.

Wie im SHG. Rother an König Neiding Boten sendet, so treffen auch hier von König Rothar an den Niarendrost [3]) Gesandte ein — Eigel und Helferich, die dem Wikingerspross

---

[1]) Wiel. besteigt den nackten Baumstamm, ohne Schätze, — wiederum ein Vereinfachungszug.

[2]) Derselbe hat, von Neid. wie im SHG. seiner Würde entkleidet und verbannt, weil er Wiel. nicht gefangen nahm, bei Bath. Hülfe gesucht.

[3]) Im SHG. Niarentrost, Niara dróttinn Vkv. Str. 7[2], 14[2], 30[4].

das Schwert ihres Bruders überbracht haben.[1]) Rothar's Bedingungen sind wie im SHG.: Anerkennung seiner Oberherrschaft und die Hand Bathilden's.[2])

Neiding sieht nun sein Reich in grösster Gefahr und verspricht deshalb dem Retter aus dieser Bedrängnis die Tochter zum Weibe. Wiel. tritt hervor, bietet dem König zur Abwehr der Feinde ein herrliches Schwert an und macht sich anheischig, für das ganze Heer solch treffliche Waffen zu schmieden, wenn ihm der König zum Lohne die Hand Bath.'s gewähre.[3]) Der König sagt dies zu.

Da erscheint Bath., durch die Ankunft der Boten beunruhigt, und bittet den Vater um eine Unterredung (wie im SHG. nach dem Wettstreit der Schmiede). Sie erzählt von ihrem Ringe, der die Kraft des Siegsteins besitzt.[4]) Auch verrät sie ihm Goldbrand's wahre Persönlichkeit und fordert seinen Untergang[5]) mit der Begründung: „Ziehst du nun zum Streite, und gebe ich dir den Ring, so schwindet der Liebeszauber über Wieland; er erwacht aus der Blindheit,

---

[1]) Brachte es die Version des SHG., nach welcher Wiel.'s Brüder gleich diesem selbst den Verlust ihrer Frauen zu beklagen hatten, mit sich, dass sie sich einer nutzlosen Trauer um die Verlorenen hingaben und unthätig die Hände in den Schoss legten, so berührt es uns hier um so sympathischer, dass Eig. und Helfr. sich nach dem schweren Schlage, der sie im Unglücke des Bruders mitbetroffen, kraftvoll aufgerafft haben, um ohne Zögern Wiel.'s Mission an Rothar zu erfüllen; nicht minder muss die ritterliche Art, in der sie sich des Auftrages an Neid. entledigen, unser Gefallen erregen.

[2]) Wagner hat mit Geschick die Erschlagung König Isang's und Neiding's Gewaltherrschaft als weitere Gründe für Rothar's Vorgehen herangezogen. Rothar erklärt sich so ausserdem als Rächer Isang's und Beschützer der vor Neid. zu ihm Geflüchteten.

[3]) Wiel. weiss natürlich bis jetzt noch nichts von der Ankunft seiner Brüder.

[4]) Dass Bath. sich ohne Wissen des Vaters in den Besitz des zauberkräftigen Ringes gesetzt und ihm bis jetzt keine Mitteilung davon gemacht hat, dies dürfte uns den selbständigen und entschlossenen Charakter der Königstochter deutlicher vor Augen führen, als Worte es zu thun vermöchten.

[5]) Während sie im SHG. den Vater lediglich warnt. Hier aber sucht sie Wiel. auf jede Weise zu verderben (vgl. ob. Scene mit Gram).

und furchtbar wird seine Rache sein: — die Schwerter, die er schmiedet, sie wendet er gegen uns!" Gram dagegen erbittet sie sich zum Gemahl.[1])

Bath.'s Charakter tritt uns in dieser Unterredungsscene am ausgeprägtesten entgegen. Wusste schon Simrock der Königstochter grosse Bedeutung beizulegen, so thut dies Wagner noch mehr. Von grösster Willensstärke, hat sich die Wagner'sche Bath., mit Absicht ein Zauberwissen erworben[2]), um ihre ehrgeizigen Pläne verwirklichen zu können. Die Wurzel aller ihrer Leidenschaften ist die Herrschsucht. Diese wird hier aufs beste gekennzeichnet, wenn Bath. dem Vater, der „einen mächtigen König sich zum Eidam gewünscht", entgegenhält: „Lass' mich die Mächtige sein: ich brauche nur ein Weib zum Manne."

So ist der König durch die Verhältnisse gezwungen, die Heiratspläne der Tochter gut zu heissen; doch beschliesst er im Innern, Gram, dem er misstraut, aus dem Wege zu räumen.[3]) Um sich des scheinbar wieder in Gnaden angenommenen zu entledigen, stellt er ihm seinen Rivalen Wiel. entgegen, den er jetzt mit „Wieland, kluger Schmied" anredet. Als dann Wiel. heftig auffahrend frägt: „Wer nennt mich Wieland?" erwidert der König auf Gram deutend: „Hier ist einer, der dich von Nahe kennt." Bei Gram's Erblicken überkommt Wiel. nach dem Beispiele des SHG. nun die dunkle Erinnerung, diesem schon einmal als Gegner gegenüber gestanden zu sein, ohne dass Gewissheit ihn durchdringen kann. Eigel's und Helferich's plötzliches Erscheinen trägt dazu bei, seine Verwirrung zu vermehren, noch mehr

---

[1]) Im SHG. fordert sie nur Gram's Wiedereinsetzung in sein Amt.

[2]) Dem Vater gegenüber erklärt sie hübsch, dass sie ihr Zauberwissen erworben habe, um ihm den Sohn zu ersetzen, dessen er darben musste. Wir können diese Erklärung als einen sehr glücklichen Gedanken Wagner's bezeichnen, da dadurch zugleich das Fehlen der Königssöhne im WW. aufs beste begründet erscheint.

[3]) Dieses Vorgehen des Königs muss entschieden ein zielbewussteres denn im SHG. genannt werden, wo der König in der That wieder mit Gram ausgesöhnt erscheint und den Liebenden so von neuem der Weg zur Wiederaufnahme ihres Liebesspiels offen steht.

aber Bathilden's Anblick, die besorgt sich den Gegnern genähert hat. In rasender Eifersucht stürzt er sich plötzlich auf den Marschall und streckt ihn tot zu Boden. Sein gutes Schwert hat die Rüstung Gram's durchschnitten.[1] Zugleich hat es aber auch die Hand der Königstochter gestreift und ihren Ring beschädigt. Ausser sich vor Wut fordert nun Bath. den unverzüglichen Tod Wiel.'s. Doch der König, der den kunstreichen Schmied nicht missen will, befiehlt nur seine Lähmung an. Aber Eigel und Helf. versuchen vergebens, den Bruder vor diesem Schicksal zu bewahren und müssen selbst fliehen, um ihr Leben zu retten.

So sehen wir in diesen letzten Scenen die entsprechenden Vorgänge des SHG. stark zusammengedrängt. Während dort diese Ereignisse einen gemächlichen Verlauf nehmen, folgen sie hier Schlag auf Schlag, wobei es nur als natürlich erscheinen muss, dass der Dichter dabei nicht genau dieselben Wege einschlagen konnte, um zum vorgesteckten Ziele zu gelangen.

γ) Wieland's Rache und Flucht. (III. Akt.)

Wiel. weilt gelähmt in seiner Schmiede. Zorn und Rachbegierde ob der erlittenen Schmach drohen ihn zu verzehren, am schwersten aber empfindet er die Qual seiner unnatürlichen Liebe zu Bath. Und doch hat diese wie im SHG. dieselbe wohlthätige Wirkung, dass sie aus finsterem Brüten seinen Geist zu neuem Schaffungsdrange antreibt und ihn also der Verzweiflung entreisst.

Da erscheint Bath. mit ihrem gebrochenen Ringe in der Schmiede. Durch ihren Anblick werden in dem unglücklichen Manne von neuem die heftigsten Leidenschaften entfacht. Er möchte sie hassen ob ihrer Mitschuld an seinem Unglück und macht ihr deswegen Vorwürfe. Allein der

---

[1]) Wiel. hatte zuvor den König um die Rückgabe seines Schwertes gebeten, um nach dessen Muster die übrigen Schwerter anzufertigen (ähnlicher Vorgang wie im SHG.). Wir haben hier aber eigentlich mit zwei 'Mimungen' zu thun, da Rothar's Schwert jedenfalls als nicht minder tüchtig anzusehen ist.

Ränkevollen gelingt es schliesslich, den Schmied, dem sie die Erfüllung seiner glühendsten Wünsche in Aussicht stellt, wieder völlig in ihren Zauberbann zu verstricken. Doch malt sie ihm die Zukunft nur deshalb so rosig, damit sie seiner Ergebenheit sicher sei; denn sie weiss gar wohl, welch gefährliches Spiel sie wagt.

Schon mag ihr der Erfolg gewiss erscheinen, da fällt es Wiel. beim Anblick von Schwanhilden's Ring wie Schuppen von den Augen. Er hat den Zauber erkannt, der ihn bisher umfangen hat und droht nun in schrecklichem Wutausbruche Bath. zu töten. Ihr Ausruf „Dein Weib lebt!“ rettet sie vor seinem Zorne. Seine Gedanken wenden sich nun Schwanhilden zu. Der Schmerz darüber, dass es ihm nicht mehr vergönnt sei, die Herrliche zu schauen, entlockt ihm den Verzweiflungsschrei: „Furchtbar ist meine Noth! Deine Flügel! Deine Flügel! Hätt' ich deine Flügel, rüstig durch die Lüfte flöge ein Held, der seinem Elend sich rächend entschwungen.“

Plötzlich arbeitet sich sein Geist zu hohem Entschlusse empor. Mit Staunen sieht Bath., wie er sich in wachsender Begeisterung bis zur vollen Höhe seiner Gestalt erhebt. Sie ruft deshalb: „Der Götter Einer steht vor mir.“ Doch Wiel. erwidert: „Ein Mensch! Ein Mensch in höchster Noth! Die Noth schwang ihre Flügel, sie wehte Begeisterung in mein Hirn! Ich fand's, was noch kein Mensch erdacht! — Schwanhilde! Wonniges Weib, ich bin dir nah! Zu dir schwing ich mich auf.“

Bath., schon zuvor von seinem ungeheuren Schmerzausbruch aufs tiefste ergriffen, ist nun von der gewaltigen Grösse seines Geistes ganz überwältigt. Sie möchte ihm zu Füssen liegen, um ihn zu lieben, doch nicht als Gatten — nur als Menschen. Der lebhafteste Wunsch, ihre Schuld zu sühnen, durchdringt sie. Der Held aber verweist sie versöhnt auf seinen Verwandten Rothar. „Er ist von meinem Stamme! Sei stolz und glücklich ihm zur Seite, und gebär' ihm frohe Helden!“ In Frieden entlässt er darauf die Gebeugte.

Er selbst macht sich nun ans Werk, die göttliche Idee, die sich seiner bemächtigt, in die That umzusetzen und ver-

arbeitet die Schwertklingen zu Stahlfedern, so dass diese sich zu einem Flughemd verbänden.

Mitten bei dieser Beschäftigung erblickt er Schwanh. über der Esse schwebend. Die Sehnsucht nach dem Geliebten hat sie hergetrieben. „In den Lüften schweb' ich nah' über dir, dich zu trösten in Jammer und Noth!" — Froh verkündet ihr der Held: „Ich schmiede mir Flügel, du selig' Weib! Auf Flügeln heb' ich mich in die Luft!" Vernichtung lass ich den Neidingen hier, schwinge gerächt mich zu dir!" —

Nicht lange sollte er auf Gelegenheit zur Ausübung seiner Rache warten. Neid. erscheint jetzt mit seinen Hofleuten, um Wiel. bei der Arbeit zuzusehen. Er ist von Wiel.'s Arbeitsfreudigkeit entzückt, und meint, das kraftvolle Wiederaufraffen des Meisters zeige dessen edle, hohe Art; niemand möge darum bei seinem Zorne des Schmiedes spotten (vgl. ob. S. 109, Anm. 2). Doch wie er die verheissenen Schwerter fordert, da weist Wiel. grimmigen Hohnes auf das Stahlhemd, das er jetzt anlegt. Mit gewaltigem Flügelschlage entfacht er das Feuer der Esse, so dass es gegen Neid. und die Höflinge getrieben wird. Umsonst suchen sie zu entrinnen; Wiel. hat die Thüre abgeschlossen. Während er triumphierend und seine Rache laut verkündend emporschwebt [1]), stürzt die Esse über Neid. und den Seinen zusammen.

In diesem Augenblicke stürmen Eig. und Helfr. an der Spitze von Rothar's Heer herbei und Eig. drückt seinen Pfeil auf den sterbenden Neid. ab.

Wiel. aber vereinigt sich am nahen Waldesrande mit Schwanh. zu einem seligen Flug in die Ferne.

An Abweichungen dieses Berichtes von Wiel.'s Rache und Flucht gegenüber dem SHG. sind nun hervorzuheben:

Wir missen Bath.'s Dienerin, welche dort (und ThS.) den ersten Gang in die Schmiede mit dem gebrochenen Ringe macht. Nicht allein in dem schon öfters betonten Vereinfachungssysteme dürfen wir nun den Grund hierfür suchen,

---

[1]) Wie Wiel. im SHG. Neid. triumphierend entgegenruft:
„Sieh hier in meinen Händen den guten Siegerstein" (S. 196), so verkündet er in ähnlicher Weise hier: „Der Siegerstein schliesst mir die Flügel im Nacken!"

nein, dieser Schritt der Dienerin wäre im WW. überhaupt unangebracht, weil es Wagner's herrischer und entschlossener Bath. zukommt, den Kampf mit dem Helden, den sie voraussieht, gleich vom Anfang an persönlich auszufechten. Anders die Simrock'sche Bathilde. Dieser ist nicht derselbe, entschlossene Sinn eigen; sie hegt überhaupt keinen Zweifel an der Ergebenheit des Schmiedes in sein Schicksal. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Bathilden besteht also darin, dass die Simrock'sche ahnungslos ihrem Schicksale entgegengeht, während die Wagner'sche im vollen Bewusstsein ihres gewagten Schrittes die Schwelle von Wiel.'s Schmiede überschreitet.

Betrachten wir nun die Scene zwischen Wiel. und Bath.!

Von allen mythischen Zuthaten der Vorlage gereinigt, zeichnet die Scene zwischen den beiden Hauptpersonen der Dichtung eine meisterliche Darstellung rein menschlicher Gefühle aus. Machtvoll wirkt es auf uns, wenn wir am Schlusse den ganzen Stolz Bath.'s gebrochen und sie in Demut sich vor dem grossen, unglücklichen Manne neigen sehen. Den Höhepunkt des Ganzen aber bildet die Schilderung, wie im Helden der gewaltige Entschluss reift, ein hehres Werk zu vollbringen, das noch keinem Menschen gelungen ist. Wir würden uns am Dichter aufs schwerste versündigen, wollten wir in der Fertigung des Federhemdes nur ein Schmiedekunststück der schlauen Elfen erblicken (wie ThS. und SHG.). Nein, der Dichter wollte in dieser That gewiss viel Höheres versinnbildlichen (näheres s. unten Abschn. IV).

Schwanhilden's Wiederkehr und der Untergang Neiding's und seiner Höflinge gehören Wagner an.

III. Zusammenfassendes Ergebnis dieser Untersuchung.

Als Ergebnis dieser Untersuchung ist festzustellen:

Das SHG. war für den ganzen Aufbau des WW. vorbildlich. Nicht nur die Hauptmotive, sondern oft auch die kleinsten Züge sind diesem entnommen, wie wir im Verlaufe der Untersuchung beobachten konnten. In der That sind wir bei unserer Quellenforschung nur auf das SHG. gestossen, so

dass wir hiermit zum endgültigen Schlusse gelangen, dass das SHG. die einzige Vorlage des Dichters bildete.

Doch mussten wir in Wagner's Dichtung gar Vieles dem Dichter selbst zuschreiben. Insbesondere hat er es wohl verstanden, das Ganze in Personen und Handlungen zu vereinfachen und das Entbehrliche wegzulassen, so dass wir den gewaltigen Stoff der Vorlage in einem bedeutend gekürzten Rahmen untergebracht finden.

Was die Personen anbelangt, so fehlen im WW. die im SHG. nicht unbedeutenden Persönlichkeiten des Reigin und Amilias. Ersterer, dort als Dieb und Gesandter auftretend, wird hier nicht benötigt, da Wiel. ohne Gut landet und der König keinen Gesandten absendet, der am letzteren erprobte Schwerthieb aber trifft hier Gram. Das Fehlen von Bathilden's Dienerin und der Königssöhne wurde bereits begründet. Weiter genügte dem Dichter Rothar als alleiniger Vertreter des Wikingergeschlechtes; daher keine Erwähnung von Nordian's Riesensöhnen.

Was die Handlung anlangt, so habe ich bereits während unserer Untersuchung die gebotene Gelegenheit jedesmal ergriffen, um auf die zahlreichen Verschiebungen und Verschmelzungen hinzuweisen. Selbst an neuen Versionen fehlt es nicht. So nimmt insbesondere Wieland's Rache einen ganz anderen Verlauf. Hier haben nicht unschuldige Königssöhne darunter zu leiden, noch muss Bath. ihre Schuld mit dem Verluste ihrer Ehre büssen; die Rache erreicht vielmehr die Person des Königs und die Schar seiner feigen Höflinge, wie es uns am gerechtesten erscheinen muss [1]), wenn — wir vom alten dämonischen Charakter der Sage ganz absehen.

Was endlich die Weglassung des Entbehrlichen betrifft, so schloss der Dichter vor allem die mythischen Züge, welche Simrock von seinen Quellen nicht nur übernommen, sondern noch zum Teil behaglich weiter ausgesponnen hat, nach Mög-

[1]) Denn das Charakterbild des Königs hat sich gegenüber dem SHG. nicht verschoben, wenn Neid. auch Wiel. vor der Katastrophe im allgemeinen glimpflicher zu behandeln scheint. Er kommt aber hier eben naturgemäss nicht so sehr zur Geltung, weil Bath. immer im Vordergrund steht.

lichkeit aus. So fehlt die Erwähnung von Wieland's abenteuerlicher Lehrzeit, die Siegfriedgeschichte, die Schmiedung des Tischmessers und des dreikantigen Nagels, das Holen des Siegsteins auf wunderbar raschem Pferde, die Eigelscene.[1]) Selbst die Bereitung eines Stahlgefieders dünkt mir einem Schmiedekünstler wie Wiel. angemessener zu sein, als die Schaffung eines Federhemdes.

Dass das Ganze an Vertiefung und Verinnerlichung gegenüber dem SHG. unendlich gewonnen hat, braucht nicht mehr besonders betont zu werden.[2])

IV. Der wahre Grundgedanke der Wagner'schen Dichtung.

War es Simrock in seinem Heldengedichte nur um die Wiedergabe der Sage zu thun, wie sie seine Quellen

---

[1]) Oder sollte der Dichter Eig. seinen Pfeil auf den sterbenden König in Erinnerung an die in der Apfelschussscene für diesen zurückbehaltenen Pfeile abdrücken lassen, da dieser Schuss dem Schützen hier eigentlich erlassen werden könnte?

[2]) Zu diesem Abschnitte habe ich noch nachträglich zu bemerken, dass sich R. Schlösser allerdings nicht dazu entschliessen kann, das (von ihm sehr gering eingeschätzte) SHG. als einzigen Vorwurf Wagner's anzuerkennen; er möchte vielmehr im WW. auch die direkten Spuren der Vkv. erkennen.

So äussert er sich in diesem Sinne:

„Ich möchte annehmen, dass Wagner bei der Abfassung des Wieland die Edda zwar nicht zur Hand, aber doch ungleich deutlicher in der Erinnerung hatte als die Thidrekssaga" (a. a. O. S. 45).

Doch lesen wir bei ihm auch die Worte:

„Auffallend ist es, dass gerade die Änderungen, die Simrock mit der Überlieferung der Edda vornahm, von Wagner stark berücksichtigt worden sind", woran sich allerdings wieder anschliesst: „ebenso auffallend aber andererseits, dass Wagner's Drama im grossen Gange der Handlung entschieden dem Liede der Edda entspricht" (a. a. O. S. 45).

Dürfte nun aber eine Erklärung des Ganzen nicht darin zu erblicken sein, dass eben Wagner's Dichtergenius mit sicherem Blicke den wahren Kern der Sage von all dem minderwertigen Beiwerk auszuscheiden wusste und dass also infolgedessen sein Wieland naturgemäss der ursprünglichen von der Vkv. vertretenen Gestalt der Sage wieder viel näher kommt?

kündeten, so schrieb Wagner dagegen diese Dichtung unter einem ganz anderen Gesichtspunkte. Wer dürfte aber, diesen klar zu legen, berufener sein denn der Dichter selbst? Die Worte, mit welchen er das 'Kunstwerk der Zukunft' beschliesst, befassen sich nun mit der Sache. Sie lauten:

„Der Höchstgebildete wie der Ungebildetste, der Wissendste wie der Unwissendste, der Hochgestellteste wie der Niedergestellteste, der im üppigen Schosse des Luxus Aufgewachsene, wie der aus dem unsauberen Neste der Armut Emporgekrochene, der in gelehrter Herzlosigkeit Auferzogene wie der in lasterhafter Roheit Entwickelte — sobald er einen Drang in sich fühlt und nährt, der ihn aus dem feigen Behagen an dem verbrecherischen Zusammenhange unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände, oder aus der stumpfsinnigen Untergebung unter sie heraustreibt, — der ihn Ekel an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur, oder Hass gegen ein Nützlichkeitswesen, das nur dem Bedürfnislosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt, empfinden lässt, — der ihm Verachtung gegen den selbstgenügsamen Unterwürfigen (diesen allerunwürdigsten Egoisten!) oder Zorn gegen den übermüthigen Frevler an der menschlichen Natur eingiebt, — nur derjenige also, der n i c h t aus diesem Zusammenhange des Hochmuthes und der Feigheit, der Unverschämtheit und der Demuth, daher nicht aus dem s t a a t s g e s e t z l i c h e n Rechte, das diesen Zusammenhang gewährleistet, sondern aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten m e n s c h l i c h e n N a t u r und dem unverjährbaren Rechte ihres absoluten Bedürfnisses die Kraft zum Widerstand, zur Empörung, zum Angriffe gegen die Bedränger dieser Natur schöpft, — der deshalb widerstehen, sich empören und angreifen m u s s, und diese Nothwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, dass er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, sein Leben selbst zu opfern vermag, — n u r d e r g e h ö r t z u m V o l k e, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame N o t h. Diese N o t h wird dem Volke die Herrschaft des Lebens geben, sie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. D i e s e N o t h trieb einst die I s r a e l i t e n, da sie bereits zu stumpfen, schmutzigen Lasttieren geworden waren, durch das rothe Meer; und durch das rothe Meer muss auch uns die Noth treiben, sollen wir, von unserer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden

in ihm nicht ertrinken, es ist nur den Pharaonen dieser Welt verderblich, die schon einst mit Mann und Maus, mit Ross und Reiter drin verschlungen wurden, — die übermüthigen, stolzen Pharaonen, die da vergessen hatten, dass einst ein armer Hirtensohn durch seinen klugen Rath sie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! Das Volk, das auserwählte Volk, zog aber unversehrt durch das Meer nach dem Lande der Verheissung, das es erreichte, nachdem der Sand der Wüste die letzten Flecken knechtischen Schmutzes von seinem Leibe gewaschen hatte.

Da die armen Israeliten mich einmal in das Gebiet der schönsten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren Volksdichtung geleitet haben, so will ich zum Abschiede noch den Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die sich einst das rohe, uncivilisirte Volk der alten Germanen, aus keinem anderen Grunde, als dem innerer Notwendigkeit, gedichtet hat."

Es folgt nun die Erzählung der Wielandsage (vgl. ob. S. 114, Anm. 2) — durch Simrock's Vermittlung —, der Bericht vom Fange der Schwanjungfrau, von Wieland's Gefangennahme und Lähmung durch Neiding. Daran knüpft der Dichter noch folgende Reflexionen:

„*So sass er nun da in seinem Jammer, der kunstreiche Wieland, der frohe Wunderschmiedt, gelähmt, hinter der Esse, an der er arbeiten musste, seines Herrn Reichthum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und hässlich, wenn er sich erhob! Wer mochte das Mass seines Elendes ermessen, wenn er zurückdachte an seine Freiheit, an seine Kunst, — an sein schönes Weib! Wer die Grösse seines Grimmes gegen diesen König, der ihm so ungeheure Schmach angethan!*

Durch die Esse blickte er sehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den die Schwanenmaid einst geflogen kam; diese Luft war ihr seliges Reich, durch das sie wonnig frei dahinschwebte, während er den Qualm und Dunst des Schmiedeheerdes zum Nutzen Neiding's einathmen musste! Der schmähliche, an sich selbst gekettete Mann, wie sollte er sein Weib wiederfinden können!

Ach! da er doch unselig sein soll auf immer, da ihm doch kein Trost, keine Freude mehr erblühen soll, — wenn er doch Eines wenigstens gewänne: Rache, Rache an diesem Neiding, der ihn aus nieder-

trächtigem Eigennutz in so endlosen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, diesen Elenden mit seiner ganzen Brut zu vernichten!

Furchtbaren Racheplänen sann er nach, Tag um Tag mehrte sich sein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, sich zu dem Kampfe aufmachen, der seinen Peiniger verderben sollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er stürzte zum Gespötte des Feindes schmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entschwingen zu können!“

Da schwang die Noth selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wieland's Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Noth, aus furchtbar allgewaltiger Noth, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hat. Wieland fand es, wie er sich Flügel schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weithin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes!

Er that es, er vollbrachte es, was die höchste Noth ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neiding's Herz mit tödtlichem Geschosse traf, — schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. —

O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel, und schwinge dich auf![1])

---

[1]) An einer anderen Stelle, in 'Eine Mitteilung an meine Freunde' (*Ges. Schrift.* IV, 250 f.) gibt Wagner ein Gleichnis — das Leben des Riesen Wate —, das er von Simrock's Nornenscene ausgehend schildert. Bekanntlich sollte diese Scene erklären, wie es kam, dass Wate, an Körper ein Riese, an Geist voll Weisheit, kein Held wurde und Simrock führte dies auf die Verschmähung der Gabe „des nie zufriedenen Muthes, der stäts auf Neues sinnet“, zurück (s. ob. S. 105).

Was soll ich den Worten des Dichters noch beifügen! Sie bilden den Schlüssel zur Erkenntnis der Idee, der er in unserer Dichtung Ausdruck verleihen wollte. Oder sollten wir uns täuschen, wenn wir Wagner's 'Wieland' den allgemeinen Grundgedanken unterlegen, dass nach des Dichters innigstem Wunsche der geknechtete menschliche Geist, gleichwie Wieland sich aus erdrückendem Zustande losgerissen und machtvoll sich zu freien Höhen erhoben hat, die ihn lähmenden Bande lösen und zu neuem freien Geistesleben sich erheben möge?[1]) Und ist es nicht der Dichter selbst, der in Wieland voll Sehnsucht ausruft: „O, könnt' ich fliegen. In den Lüften freit' ich ein Weib!“ [2])

Anmerkung. Es erübrigt mir noch ein kurzer historischer Rückblick auf R. Wagner's 'Wieland'.

Der 'Wieland' wurde ursprünglich für einen Pariser Operndichter (Gustave Vaez) im Jahre 1849 entworfen, doch wurde der

---

Wagner beschliesst nun dies Gleichnis mit den Worten:

„Das war das Leben des starken und weisen Riesen Wate: zu ihm hatte Wiking's Vatersorge den Sohn des sonnigen Meerweibes Wachilde erzogen, und so wirst du bis auf den heutigen Tag erzogen, mein deutsches Volk!“

[1]) Vgl. dazu auch folgende Stelle im Briefe Wagner's an Uhlig vom 27. 12. 1849:

„Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden, und zwar durch revolutionieren, durch zerstören und zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswerth ist. Das ist unser Werk, und ganz andere Leute als wir werden erst die wahren schaffenden Künstler sein. Nur in dem Sinne fasse ich auch meine bevorstehende Thätigkeit in Paris auf: selbst ein Werk, das ich für dort schreibe [nämlich unser 'Wieland'] und aufführe, wird nur ein Moment der Revolution, ein Affirmationszeichen der Zerstörung sein können.

[2]) Im übrigen können wir Schlösser's trefflicher Äusserung über diese Deutung der Wagn. Dichtung nur vollkommen beipflichten: „Das Werk als solches ist nur eines, seine Deutung aber kann sehr wohl mehrfach sein, da ja eben in den einen Vorgang und die eine Person viele andere verdichtet sind“ (a. a. O. S. 64).

Zweck einer Aufführung in Paris nicht erreicht (vgl. 'Mittheil. an meine Freunde', Ges. Schrift. IV, 336). Das Stück sollte überhaupt niemals zur Aufführung kommen. Den Grund, weshalb Wagner selbst sein Werk nicht zum Abschlusse brachte, erfahren wir in einem Briefe des Meisters an die Fürstin Wittgenstein vom 8. 10. 50 (s. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, I, 101). Wagner schreibt: „Sie fragen mich nach meinem Wiland? — Ich bin reicher an Entwürfen, als an Kraft sie auszuführen. So bedarf ich der Helfer, ja mehr als der Helfer, ich bedarf des künstlerischen Busenfreundes, der ganz so — und hoffentlich besser noch wirkt, als ich wirken möchte. Ich ersuche Sie, Liszt zu vermögen, die musikalische Ausführung des Wiland für mich zu übernehmen.

Die Dichtung, in ihrem jetzigen Zustande, und wie ich sie jetzt Ihnen hiermit übergebe, ist das Erzeugniss einer schmerzlichen und tieferregten Begeisterung, in der ich zu Erfindungen getrieben wurde, zu denen ich mir als Künstler glaube Glück wünschen zu können. Sie versetzt mich aber jetzt in eine Zeit zurück, in die ich — nicht mehr zurückversetzt sein mag. Ich kann jetzt das Gedicht nicht weiter ausführen, weder in Versen noch in Tönen: gewänne ich einst die Ruhe dazu, so müsste ich fürchten, auch kalt darüber geworden zu sein. So hatte ich mich in der letzten Zeit daran gewöhnt, die Dichtung gänzlich aufzugeben.

Ist dieser Wiland aber im Stande, Liszt beim ersten Bekanntwerden damit so zu begeistern, wie er mich begeisterte, so bitte ich ihn, ihn als sein Eigentum zu betrachten. Meine Dichtung ist vollständig ausgeführt, nichts bleibt an ihr zu thun übrig, als eine einfache Versification, die jeder halbwegs geschickte Versmacher ausführen kann: Liszt wird ihn leicht finden. Da, wo es am wichtigsten war, sind mir auch schon die Verse entflossen. — Weiteres ist mir jetzt unmöglich: schon die Abschrift kostete mir viel Noth."

Liszt schreibt am 3. 1. 1851 an Wagner:

„So gross die Lockung auch für mich ist an Deinem Wiland zu schmieden, so kann ich doch nicht umhin meinen Entschluss, nie und nimmer eine deutsche Oper zu componiren, festzuhalten" (s. Briefwechs. S. 114).

Auch andere Freunde, so Röckel (vgl. *Briefe an A. Röckel. Eingeführt durch La Mara.* Leipz. 1894. S. 77), denen Wagner das Manuskript des 'Wieland' zur Verfügung gestellt hatte, brachten das Werk nicht zur Ausführung.[1])

---

[1]) Die Versifikation des WW. wurde später von O. Schlemm unternommen (s. unt. S. 134).

G. Heerbrandt, 'Wieland, der wackere Schmied'.

Nach einer alten Volkssage bearbeitet. 1854.

Ausgabe Schwäb. Hall 1854.

Heerbrandt's Erzählung vom Schmied Wieland ist die prosaische Wiedergabe der 24 Abenteuer des SHG. in gleichfalls 24 Kapiteln.[1])

Der Verfasser beginnt jedoch nicht wie das SHG. mit dem Berichte des Schwanjungfrauenraubes, sondern erzählt zuerst Wieland's Abkunft.

Kapitel 1 berichtet darum Wiking's Abenteuer mit dem Meerweib Wachilde und entspricht so Abenteuer 9 (von Str. 25 ab) + Abent. 10 des SHG. Kapitel 2 entspricht den ersten 4 Strophen des Abent. 11 (Einführung der drei Söhne Wate's) + Abent. 1 (unter Übergehung der Anrufung der Göttin Saga).

Von jetzt ab läuft Heerbrandt's Erzählung ganz analog dem SHG. dahin, natürlich mit Übergehung der bereits geschilderten Partien.

Die Heerbrandt'sche Prosaübertragung des SHG. ist als eine sehr treue zu bezeichnen.

Abweichungen: Dankrat wird Dankert genannt und von der Wiederherstellung des Otwin durch Helferich wird nichts erwähnt.

Endlich unterscheidet sich der Schluss der Erzählung insofern vom SHG., als dort die im SHG. von Wieland selbst in Aussicht gestellte glückliche Wiedervereinigung der drei Brüder mit den drei Schwestern [2]) Verwirklichung findet.

---

[1]) Die Ausgabe Heerbrandt's zählt irrtümlicherweise 25 Kapitel. Weitere Versehen: S. 37 sagt Neid.: „Wieland, dir bleibe ich stets gewogen", statt Goldbrand, da Wieland als solcher noch nicht erkannt ist und S. 109 (Schwingenprobe Eigel's) wird Eigel fälschlich Helferich genannt.

[2]) Vgl. die Strophen (S. 189):

„Ich will auch Flügel bilden für dich und Helferich:
Gelingt das Werk und trägt es zu unsern Höfen mich,
So nehm ich eine Taube von dort mit zu den Aun:
Die bringt euch eure Ringe, wenn mir die Schwestern sie vertraun.

Der Schluss der Heerbrandt'schen Erzählung lautet:

„*Von jetzt an hörte man am Hofe nichts als Seufzer und Klagen und das Reich der Niaren ging seinem Untergang entgegen, denn alles traf ein, wie Wieland es vorausgesehen hatte. Rother siegte in einer blutigen Schlacht und Neiding's Macht war gebrochen. Er siechte dahin und starb in bitterem Gram. Bathilde gebar einen Sohn, der Wittich genannt wurde und ihr Freude, Glück und Schönheit wieder zurückgab. Er wurde später ein grosser Held und verrichtete mit den Waffen seines Vaters Wunder der Tapferkeit. Wieland gelang der Flug zu seiner geliebten Elfenweiss und bald waren die Brüder mit den geliebten Schwestern auf den grünen Inseln vereinigt und lebten fortan in ungestörter Freude und Seligkeit.*

Oskar Schlemm, 'Wieland der Schmiedt'. 1875.

(Nach Richard Wagner's Entwurf in dessen gesammelten Schriften und Dichtungen Band III ausgearbeitet.)

Enthalten in 'Drei Dramen zur Composition geeignet'. Mit einer Einführung und einer ästhetischen Studie über das musikalische Drama. Von O. Schlemm, Hannover 1880.

O. Schlemm's 'Wieland der Schmiedt' ist die Versifikation des WW.

Schlemm äussert sich darüber (a. a. O., Einführung, S. 8):

„Ich kannte Richard Wagner's edlen und stimmungsvollen Entwurf zur Dramatisierung der Wielandsage, es drängte mich, ihn in poetischer Form auszuarbeiten. Möchte es mir gelingen, dass der Meister meine Rhythmen zu seinem Drama freundlich und wohlwollend aufnimmt."

Das Schlemm'sche Drama ist nun genau nach Wagner's Entwurf ausgearbeitet, so dass keine Abweichung von demselben anzuführen ist.

Einzige Zuthat des Dichters ist es, wenn er am Schlusse die Schar der Neidinger und Wikinger dem mit Schwanhilde entschwebenden Wieland zurufen lässt:

Auch soll ein Brief euch melden, wie ich die Auen fand,
Und was zu wissen nötig, das mach ich euch bekannt.
Dann fliegt auch ihr hinüber in der drei Schwestern Reich
Und Freude färbt uns wieder die Wangen, die vor Kummer bleich."

Entschwing' dich, Wieland,
Zur Wohnung der Sel'gen!
Wahnfrei gewannst du
Gerechteste Rache;
Wahnfrei gewannst du
Das wonnigste Weib.
Du hast gebeugt,
Was nimmer sich bog,
Und lohtest Brand
Dem brüstenden Luge.
Erlöser, Erlöser
Aus Nacht und Noth,
Heil dir, Heil!

Eine Äusserung Wagner's über die Schlemm'sche Versifikation seines Entwurfes findet sich nicht in seinen Schriften.

Karl Heinrich Keck, 'Die Sage von Wieland dem Schmied'. 1878.

Nach der echten Überlieferung erzählt.
In 'Iduna. Deutsche Heldensagen. Dritter Teil'. Leipzig 1878.

I. Untersuchung der Erzählung.

K. H. Keck's Prosaerzählung der Wielandsage umfasst 12 Kapitel. Diesen schliessen sich noch 'Anmerkungen zur Wielandsage', S. 105—116, an, die der Erzählung gleichsam als Schlüssel dienen und darum auch für die Untersuchung derselben eine Stütze bilden. Durch folgende Untersuchung soll nun eine klare Erkenntnis der Quellen der gesamten Erzählung herbeigeführt werden.

Kapitel 1. Wie die drei Brüder die Walküren fingen.

Mit Simrock ist der Schwanjungfrauenraub an den Anfang der Erzählung gestellt.

Ich halte es für angebracht, gleich eingangs die Auffassung des Erzählers über das Verhältnis der drei Brüder — Schlagfinder, Eigel, Wieland — wiederzugeben. Ist doch zu-

gleich die Einführung derselben und die Begründung ihrer Künste damit verbunden:

Keck nimmt an, dass die drei kunstreichen Brüder nur die in drei Persönlichkeiten sich spaltende Einheit des Feuers bezeichnen: Wieland ist der eigentliche Feuergott. Eigel, der Schütze, ist ein Gott der feurigen Wärme. Seine Pfeile treffen unfehlbar, aber zugleich erscheint er im Volksbuch vom gehörnten Siegfried [s. Ausg. v. W. Golther, Halle 1889], in welchem er zum wohlthätigen Zwerge geworden ist, als heilkräftig und gesundheitspendend. Nicht allzu gewagt erscheint demnach die Vermutung, dass Eigel ursprünglich jener Feuergott ist, der vom Sonnenball aus seine nie irrenden Pfeile sendet und zugleich der Kreatur Kraft und Gedeihen schenkt. In Schlagfinder dürfte vielleicht die Unwiderstehlichkeit des lodernden Feuers dargestellt sein: wenn in dem Grimm'schen Märchen von den drei Brüdern (N. 124) der geschickte Fechtmeister seinen Degen in der Art schwingt, dass kein Tropfen des fallenden Regens ihn berührt, so scheint hierin noch eine Erinnerung daran zu liegen, dass in der heftigen Feuersglut auch der stärkste Regen spurlos verdunstet (Anmerk. S. 119).

Anmerk. S. 110 heisst es ferner: „Die drei Brüder nennt das Wölundslied Slagfidr, Eigel, Wieland. Vergleichen wir aber mit dieser Erzählung das Grimm'sche Märchen von den drei Brüdern (N. 124), das offenbar nur ein Nachklang des Wölundsliedes ist, so entspricht der kundige Hufschmied ganz und gar dem Wieland (denn auch von diesem erzählt Peter Rudbeck — vgl. Rassmann, Heldensage II, 263 — dass er, wenn ein Ross im vollen Lauf rannte, Hufeisen unter seine Hufe werfen konnte, so dass sie an dem Rosse fest sitzen blieben); der Barbier des Märchens aber scheint unter dem Einflusse des Volkshumors aus dem Heilkünstler Eigel hervorgegangen zu sein; also bleibt für Slagfidr der unübertreffliche Fechtmeister des Märchens, und darnach scheint die Berechtigung vorzuliegen, Slagfidr als Schlagfinder zu deuten."

Diese drei Brüder nun, so beginnt die Erzählung, treten nach einem Gewitter aus den Wolfsthälern und strecken sich unter einer Lobeshymne auf den Donnergott behaglich im Grase nieder, nachdem sie ihre Wolfsfelle darüber ausgebreitet haben. Aus ihrem Gespräche können wir entnehmen, dass Wiel. die Wolfsthäler in die Felsen hineingehauen hat, so

dass sie endlos von einer Grotte in die andere führen und niemand ausser den Brüdern die Irrgänge zurückmessen kann.[1]) Sie sprechen ihre Sehnsucht nach liebenden Frauen aus, das einzige Glück, das sie bisher entbehren mussten. Da sehen sie drei Schwäne am Meeresstrande herniederschweben. Alsbald erkennen sie, dass es Walküren sind und springen auf, dieselben zu erjagen. Nach harter Jagd bringen sie die Mädchen ohnmächtig ans Land.[2]) Durch Eigel's Bemühen — denn er ist hier der Heilkundige (s. ob.) — schlagen die Kampfjungfrauen bald wieder die Augen auf und flehen um ihre Freiheit. Nicht gewaltsam, wie im SHG., machen die Brüder sie zu ihren Frauen, sondern Eigel spricht zu ihnen: „Entschliesst euch nur, drei Tage bei uns zu bleiben. Verlangt ihr dann eure Schwanenfedern zurück, so sollt ihr frei sein zu ziehen, wohin ihr verlangt.“

Kapitel 2. Wie die Walküren sich entschlossen, in den Wolfsthälern zu bleiben.

Der Verfasser ist wiederum Simrock gefolgt, wenn er die drei Schwestern Schwanweiss, Schneeweiss, Elfweiss nennt. Nur ist die Altersstufe in Angleichung an die der Brüder die umgekehrte, so dass hier Elfweiss und Wieland das jüngste Paar bilden. Ferner sind die Walküren wie im SHG. Töchter des Lichtelfenkönigs und der Gunilde (SHG.: Gunhilde).

Am nächsten Morgen schon finden wir die verschiedenen Paare froh geeint und Schwanenweiss, die älteste der Schwestern, erzählt, von Schlagfinder aufgefordert, ihre und der Schwestern Geschichte, wie wir sie aus dem SHG. kennen. Doch berichtet Schwanweiss in etwas abweichender Art

---

[1]) Dieser Zug ist aus Rassmann, *Heldens.* II, 258. 269 geschöpft, wo berichtet wird, dass die nordische Sage Wiel. als Baumeister der labyrinthischen Wolfsthäler feiert und die Isländer das Labyrinth durch Wölundshaus übersetzen und dass überall, wo durch Berge weite Irrgänge sich hinziehen, diese in der Volksüberlieferung Wolfslöcher, d. h. ebenso wie die kunstvolle Wohnung Wiel.'s heissen (nach Anm. des Verfassers, S. 106).

[2]) Wiel. gerät auf dieser Mädchenjagd nicht wie im SHG. in Ran's Netze; er ist vielmehr der erste, der seine Beute ans Land trägt.

über ihre Fluggewande: „Ehe unser Vater auf immer Abschied nahm, offenbarte er Gunilden, dass auch wir Teil hätten an der höheren Lichtnatur, jedesmal nach sieben Jahren würde uns ein neues Federgewand wachsen, aber mit Hilfe des Zauberringes, den er ihr liesse [1]), könnten wir es ablegen und wieder annehmen. Dadurch seien wir fähig, von Wodan zu seinen Schlachtjungfrauen erkoren zu werden.

Während also das SHG. einfach berichtet, dass Gunhilde ihre Töchter jedes siebente Jahr der Flügel beraubte, nahm hier Gunilde den Töchtern die Schwingen mit Hilfe des Ringes. Bewirkte also dort der Ring nur die Anschmiegung der Flügel an die Körper, so lassen sich hier die Flügel nur durch seine Kraft wieder loslösen.

Als die Kunde von der Ermordung ihres Vaters zu Gunilden gedrungen, da gab sie Elfweiss den Ring mit den Worten: „Nun werdet Walküren und rächet an Neid. den Mord eures Ahnen."

Von diesem Kampfe seien sie jetzt zurückgekehrt, schliesst die Erzählerin.[2])

Als Schwanweiss geendet, berichtet Wiel. die Geschichte der Brüder (in Versen, S. 12—34). Seine Erzählung ist gleichfalls dem SHG. nachgebildet. Wir erfahren wie dort ihre Abstammung von Wate, dem Sohne Wiking's und Wachilden's. Selbst die Nornenscene bei Wate's Geburt ist übernommen. Erklärt sie doch am besten Wate's Bemühen, die Söhne alles nachholen zu lassen, was an ihm versäumt wurde.

Wieland's erster Lehrmeister Mime ist hier nicht die Gestalt des SHG., sondern er ist hier ein Zwerg, der alte Pfleger [3]) Siegfried's, „der Wiel. in der Feierstunde gern von Siegfried's Heldentum erzählte, wobei manche Thräne in seinen Bart rannte, wenn er der Kindheit seines Pfleglings gedachte und seines jähen Falls durch Meuchelmord". Drei Jahre unterrichtete er Wiel. in seiner Kunst und gab ihm Lehren der

---

[1]) Im SHG. ist der Ring eine Wiegengabe der Norne an Elfweiss.

[2]) Hier wird nichts von einer Verwundung Schwanweissens berichtet.

[3]) Vgl. *Vols. Saga*, *ThS.* c. 164.

Weisheit.[1]) Dann aber sandte er ihn nach Hause, als er sein Ende herannahen fühlte.

Der Vater brachte nun Wiel. nach dem Berge Glockensachsen, unterwegs den Grönasund (ThS. c. 58 Grœnasund) durchwatend, zu den Zwergen Alberich (SHG. Elberich) und Goldemar. Nach Ablauf eines Jahres erfolgt wie im SHG. Wate's Rückkehr mit Wieland's Brüdern.

Wate ist begierig, eine Probe der von den Söhnen erlernten Künste zu schauen (nach SHG.). Der beste Künstler unter ihnen sollte einstens der Obmann der Brüder sein, wenn der Vater nicht mehr lebe. Denn nach seinem Tode sollten sie nicht auf seinen Höfen im Lande Nordian's verbleiben, da dieser mit harter Hand das Volk bedrücke und es habsüchtig ausnütze.[2]) An der Südküste Norwegs sei noch eine freie Gegend, wo sie selbst Herrscher sein werden. Dorthin, wo grüne Auen am Rande der Felsenberge blühen, mögen sie mit den Herden und des Hauses Schätzen ziehen.

Bei der nun folgenden Probe (Grimm'sches Märchen N. 124) beschlägt Wiel. das Ross der Zwerge, Schimming, während es rasend dahinläuft; Eig. wirft die drei Äpfel in die Höhe und spiesst sie durch einen Schuss an seinen Pfeil, Schlagf. aber schwingt sein Schwert so gewandt über dem Haupte, dass trotz eines niederströmenden Regens kein Tropfen ihn berührt.

Da auf diese Probe hin der Vater noch keine Entscheidung zu treffen wagt, erfolgt eine zweite, an der auch Alberich teilnimmt — die Probe, wie sie das SHG. berichtet und die dem Grimm'schen Märchen N. 129 entspricht. Wenn Keck Alberich statt des Elbegast beizieht, so versündigt er sich dadurch gleichfalls nicht gegen die Sage. Denn ThS. c. 16 z. B. wird er 'Alfrikr hinn mikli stelari' genannt.

Wiederum getraut sich Wate nicht, einem der Brüder den Vorrang zuzusprechen und verlässt darauf mit den beiden

[1]) In der nordischen Dichtung wird Mime's Weisheit immer hervorgehoben, vgl. *PGr.* III², 305 f.

[2]) Charakterzeichnung Nordian's nach ThS., die c. 23 vermeldet, „er war hart und grimmgemuth und geizig von Gut" [harðr oc grimmuðigr oc singiarn af fe] — (nach Anmerk. d. Verf.. S. 112).

älteren Söhnen die Zwerge. Wiel. aber bleibt unter den aus dem SHG. bekannten Bedingungen zurück. Im folgenden Jahr verunglückt Wate vor dem Berge. Im SHG. wird den Zwergen an diesem Unfall keine direkte Schuld beigemessen, hier aber werden sie Wate's Mörder genannt, da sie den Berg absichtlich nicht vor der bestimmten Zeit geöffnet haben. Wiel. tötet sie beide (wie ThS.) und verlässt den Berg mit ihren Schätzen und dem Schwerte des Vaters[1]) auf dem Rosse Schimming. Nach seiner Rückkehr zu den Brüdern ziehen sie gemeinsam dem Willen des Vaters gemäss nach den Auen.[2])

So lautet Wieland's Erzählung. —

Die Brüder zeigen nun den Schwestern ihre labyrinthische Behausung und Wiel. legt, damit auch die Frauen den Ausgang ins Freie finden können, einen Faden, der ins Freie führt.[3])

Endlich gesteht noch Elfweiss nach dem Beispiele des SHG. Wiel. das Geheimnis ihres Ringes. „Nach sieben Jahren," berichtet sie, „wächst uns von neuem das Schwangefieder. Dann wird die Sehnsucht in uns erwachen, zu fliegen und wieder in den Lüften zu schweben. Aber du brauchst dann nur mit diesem Ring die Schwanenfedern von uns zu lösen, und wir sind wieder wie sterbliche Weiber, treu der Pflichten gedenkend. Der Ring hat noch eine andere Zauberkraft: Wenn du ihn einmal in den Händen gehalten hast. so musst du das Weib, das ihn besitzt, lieben, du kannst nicht von ihr lassen."

---

[1]) Im SHG. hat er das Schwert mitzunehmen vergessen, doch kommt es auch hier nicht mehr in Erwähnung.

[2]) Im SHG. erzählt Wiel. Neid., er sei nach den Wolfsthälern ausgewandert, weil er sich mit Nordian's Sohn Asprian verfeindet habe. Wir finden also hier denselben Gedanken wieder verwendet, nur dass hier statt des Sohnes der Vater genannt wird.

[3]) Der Verfasser bemerkt Anm. S. 106, wo er Wiel.'s Wolfsthäler mit dem Labyrinthe des Dädalos vergleicht: „Ja selbst der Ariadnefaden, welcher den Theseus durch das Minoische Labyrinth leitet, findet sich in der niedersächsischen Überlieferung vom Herrn von Stahl wieder, der sich mit Hilfe eines an den Eingang festgeknüpften Fadens in den zwischen Münster und Osnabrück gelegenen Hügel hineingewagt habe" (Rassmann, a. a. O. S. 269).

Wiel. aber schmiedete darauf hin, um den kostbaren Ring sicher zu stellen, noch an demselben Tage 700 goldene Ringe, die dem Elfw.'s täuschend ähnlich waren, und reihte sie an einem Lindenbaste auf.

Kapitel 3. Wie die Schwäne von den drei Brüdern fortflogen.

Nach einem Jahre gebiert eine jede der drei Frauen ein Knäblein, Elfw. den Wittich, Schneew. den Isung (Namensform der ThS.) und Schwanw. den Wate. Sechs Jahre verfliessen so den Brüdern in ungetrübtem Glücke. Im siebenten regt sich die Sehnsucht zum Fliegen im Herzen der Schwestern, und als eines Tages König Neid. in die Herden der Brüder eingefallen war und diese ihm im Kampfe gegenüberstanden, da benutzten die Frauen die Abwesenheit ihrer Männer zur Flucht. Mit Hilfe des Fadens verlassen sie des Nachts heimlich die Wolfsthäler. Am Ausgange derselben ruft Elfw.: „Der ist nicht fröhlich, der aus dem Walde kommt und die Stätte leer findet.“ [1]) Sie werfen nun die Linnen ab, ihre Schwanenfedern wachsen. Darauf erheben sie sich in die Lüfte, Gunilde zu sehen und Kriegsschicksal zu treiben.

Am nächsten Morgen finden sich die vom Kampf zurückgekehrten Brüder von ihren Weibern verlassen. Ihr Schmerz darüber ist gross. Doch als Wiel. bemerkt, dass der Ring noch da ist, kehrt ihm die Hoffnung wieder. „Noch ist das Schlimmste nicht geschehen, der Zauberring ist uns erhalten; seine Kraft wird unsere holden Frauen wieder zu uns zurückführen,“ ruft er aus.

Eig. schritt nun gegen Morgen, Schneew. zu suchen, Schlagf. gegen Abend, ob er nicht Schwanw. fände, Wiel. allein blieb im Wolfsthal und harrte der Rückkehr seines leuchtenden Weibes (s. Vkv. Str. 5).

Neid. aber hatte vernommen, dass Wiel. allein zurückgeblieben sei und glaubte nun die Stunde der Rache gekommen. In der Nacht fuhren die Niaren ab. Genagelt

---

[1]) Vgl. Vkv. Str. 16$^{7, 8}$: „Era sá nú hýrr
er or holti ferr.“

waren ihre Brünnen, die Schilde blinkten im Mondlichte (s. Vkv. Str. 7. 8).

Wiel. ist mit den Knaben auf der Jagd abwesend. Der Faden, den er loszuknüpfen vergessen hat, führt die Räuber in die Wolfsthäler hinein. Neid. stiehlt nun die Schätze Wiel.'s. Auch den Ring gewinnt er, indem er ihn mit Hilfe eines Messers, das die Norne Bath., seiner Tochter, als Wiegengabe geschenkt, unter den anderen herausfindet.[1] Bath. hatte ihn gebeten, den Ring mitzubringen, „der die Kraft hat, seinen Träger für alle liebenswert zu machen".

Wiel. vermisst nach seiner Rückkehr einen Teil seiner Schätze und den Ring. Wie Vkv. Str. 11 hat er sich auf sein Bärenfell gesetzt, um die Ringe zu zählen und es kommt ihm dabei gleich dort der Gedanke, dass seine Gemahlin wieder zurückgekehrt sei, aber — seltsam! er kann sich sein leuchtendes Gemahl nicht mehr klar vorstellen, immer dunkler wird es in seiner Seele. Er versinkt in unruhigen Schlummer, und als er erwacht, ist ihm die Vergangenheit in dichten Nebel gehüllt, nur das eine weiss er, dass sein kostbares Kleinod geraubt ist. Angst und Qual erfassen ihn. Den Wunderring muss er wieder haben, es koste, was es wolle. Und er fällt eine Eiche, höhlt sie zum kunstvollen Kahne, birgt darin seine Werkzeuge, seine Kostbarkeiten und Schimming, seinen Hengst, und vertraut sich der See an, nachdem er gefleht hat:

„O Wachilde, meine Ahnfrau, hilf mir, dass ich glücklich über die Fluten zu meinem Kleinod gelange." [2])

Kapitel 4—7. Wie Held Wiel. zu König Neid. kam — Wie die Wette zwischen Wiel. und Ameis ausgetragen ward — Wie Neid. Wiel. von seinem Hof verbannte — Wie Wiel. gelähmt ward.

Nachdem Wieland's Boot 17 Tage lang auf dem Meer

---

[1]) Im SHG. findet das Zaubermesser Bath.'s diese Verwendung bekanntlich nicht, sondern eine Springwurzel leistet diesen Dienst.

[2]) Grosser Unterschied vom SHG.: Dort ist das Rachegefühl das ursprüngliche Motiv, das Wiel. in die See treibt, hier ist es das Verlangen, seinen Ring wiederzugewinnen.

getrieben hat, landet er am 18. Tage (ThS. c. 61: *oc recr XVIII dœgr)* an Neid.'s Küste, indem sein Kahn von Fischern, in deren Netze er geraten war, ans Ufer gezogen wurde. Der herbeigerufene Neid. schwört dem seinem Fahrzeug entstiegenen Wiel. auf dessen Bitte „Frieden des Lebens und des Gutes". Dieser kann sich so zur Königsburg begeben, nachdem er noch zuvor heimlich sein Gut vergraben hat.

Über sein Eintreten in die Königsburg berichtet die Erzählung:

„Wiel. aber trat in die Königshalle. Auf dem Throne sass dort König Neid., finster und bleich, die Stirne tiefgefurcht; neben ihm sein Gemahl, die noch immer in Schönheit und Anmut blühende Mechtilde. — Da trat die Königstochter Bathilde in den Saal und brachte ihrem Vater in goldenem Becher den Morgentrunk; an dem Arme, der den kostbaren Pokal trug, glänzte in wunderbarem Lichte ein goldener Reif. Wiel. erschrak und nur mit Mühe unterdrückte er einen Schrei. Er erkannte den Becher und den Ring, beide waren sein eigen gewesen; nun wusste er, dass sein Todfeind Neid. vor ihm sässe. Er hätte zuspringen und ihm sein Schwert ins Herz stossen mögen, aber Bath.'s Lieblichkeit umfing mit mächtigem Zauber alle seine Sinne und lähmte den schon erhobenen Arm. Sie zu besitzen, schien ihm die Krone der Glückseligkeit; nicht in ihrer Nähe zu weilen, dünkte ihm Grauen und Finsternis."

Neid. frug nun Wiel., rauh und herrisch: „Wie nennst du dich Fremdling? woher kamst du in dem wunderbaren Stamm an unsere Küste?" Wiel. antwortete: „Ich heisse Elbegast, Goldemars Sohn. Von König Nordian bin ich vertrieben. Nichts führ' ich mit mir als meine Waffen und mein Ross. Aber ich verstehe manche Kunstfertigkeiten und vor allem habe ich Gehorsam gelernt" (vgl. SHG.).

Da nahm ihn der König in seinen Dienst als Mundschenken und Truchsess. Wiel. hatte fortan des Tischgerätes zu hüten.

So diente Wiel. dem Könige täglich bei Tische. Über sein Verhältnis zu Bath. heisst es: „Bath. bemerkte wohl, wie der Mundschenk von ihrer Schönheit bezaubert war, und

es gefiel ihr das, aber hochmütig ging sie stets an ihm vorüber, denn nur von Gestalt und Angesicht war sie ihrer milden und gütigen Mutter ähnlich, ihre Gemütsart aber glich mehr dem strengen und finsteren Vater." [1])

Die Ereignisse bei Hof sind dieselben wie in ThS. und SHG.:

Wiel. lässt ein Messer ins Meer fallen — fertigt in Ameis' [2]) Schmiede ein ganz ähnliches und einen dreikantigen Nagel [3]) — muss bei Tische dem König bekennen, dass er das Messer gemacht hat — der beschämte Ameis dringt auf eine Wette, wobei Neid. sich für Elbeg. verbürgt. In sieben mal sieben Tagen soll die Wette ausgetragen werden.

Ameis macht sich sofort an die Arbeit, Wiel. aber lässt viel Zeit verstreichen (Bath.'s wegen wie im SHG.), findet dann sein Gut gestohlen und kann auf einem vom König berufenen Thing den Dieb nicht finden. Er fertigt das Bild des ihm verdächtigen Mannes, Regin's, der als Gesandter abwesend ist und sogleich nach seiner Rückkehr vom König zur Rede gestellt wird. Regin gebraucht die Ausflucht, seine schleunige Entsendung zu König Nordian[4]) habe ihn an einer sofortigen Offenbarung gehindert. Wiel. erhält seine Werk-

---

[1]). Der Verfasser bemerkt zu den Charakteren der Königin und der Königstochter: „Die Königin des Niarenlandes wird weder in der Wilkinasaga noch im Wölundslied genannt, doch bezeichnet das letztere sie mehrfach als listig und boshaft, so dass auch auf ihren Rat die Lähmung Wiel.'s erfolgt. Ich habe mir hier aus poetischen Gründen eine kleine Abweichung von der Überlieferung erlaubt, indem ich im Gegensatz zum finsteren und grausamen Neid. sein Weib als mild und edel dargestellt habe. Nur dann, wenn die Eltern einander völlig unähnlich sind, erklärt sich in Bath. die Mischung von schlechten und guten Eigenschaften, die für den Verlauf der Erzählung notwendig ist (Anm. d. Verf. S. 113 f.).

[2]) Die Form Ameis ist vom Verfasser als die seiner Meinung nach ursprüngliche gewählt (s. Anm. d. Verf. S. 114).

[3]) Die Deutung dieses Nagels, der in der ThS. zum erstenmal erwähnt wird, sieht der Verfasser darin, dass er ursprünglich als Donnerkeil gedacht ist. Er verrate so die göttliche Natur Wiel.'s (nach Anm. d. Verf. S. 114).

[4]) Nordian tritt hier Neid. entgegen wie Rother im SHG.

zeuge zurück, die Kleinode aber wandern in die Schatzkammer des Königs.

Nun fertigt Wiel. das Schwert Mimung (nach dem Rezepte der ThS.). „Aber verhüten die Götter," spricht er, „dass du in die Hand des gierigen und feigen Neid. kommst!" Darum machte er am nächsten Tage ein anderes Schwert, das dem Mimung ganz ähnlich war und das Neid. später für diesen annahm.

Ameis fällt im Wettkampfe. Bald darauf zieht der König gegen Nordian in den Krieg, der ihm die verlangte Genugthuung für einen Raubzug der Wikinger verweigert hatte. Nach fünftägigem Marsche (ThS., SHG.), angesichts der Feinde, fällt es Neid. plötzlich schwer aufs Herz, dass er seinen Siegstein vergessen hat. Niemand kann ihn bis zum nächsten Morgen herbeiholen als Wiel. auf seinem Schimming. Doch denkt der treulose König nicht daran, Wiel. den versprochenen Lohn, die Hand Bath.'s und die Hälfte seines Reiches zu geben. Er verabredet vielmehr mit dem würdigen Regin einen Plan, wonach dieser Wiel. bei seiner Rückkehr überfallen und ihm den Siegstein entreissen soll. Regin bezahlt diese Schurkerei mit dem Leben. Der Mimung tötet ihn. Neid. aber weigert jetzt Wiel. den Lohn mit der Begründung, dass er ihm „den besten und liebsten seiner Mannen" getötet habe. Wiel. muss in die Verbannung gehen.

Wiel. ist hier also vom Hofe verjagt worden, ohne als solcher erkannt zu sein. Für seine schliessliche Erkennung hat der Verfasser folgende Darstellung:

Neid. erfährt nach Elbegast's Weggang durch Kundschafter, dass Schlagfinder und Eigel allein in den Wolfsthälern hausen, Wiel. aber schon lange verschwunden sei. Da gedenkt der König des kunstvollen Nachens und der Wunderwerke, die Elbegast vollbracht hat und kommt zu dem Schlusse, dass Elbeg. wohl Wiel. selber sei. Er redet darüber mit Bath. und diese spricht: „Sicherlich ist es Wiel. selber gewesen, der alle diese Wunder vollbracht hat; aber dass er dir nicht geschadet hat, dafür magst du mir danken. Hast du nicht bemerkt, wie der arme Narr mit allen Sinnen an mir hing? ich trage ja den sehnsuchtweckenden Zauberreif,

den er einst in deu Wolfsthälern als sein grösstes Kleinod hegte."

Wiel. aber treibt die Sehnsucht nach Bath. zur heimlichen Rückkehr an den Hof (wie im SHG., in der ThS. ist es das Rachegefühl). Verkleidet mischt er sich unter das Küchengesinde und beabsichtigt durch einen Zaubertrunk Neid. und seine Tafelrunde in tiefen Schlaf zu versetzen. Aber Bath.'s Zaubermesser offenbart den Betrug. Da entwendet er es und ersetzt es durch ein nachgemachtes. So gelingt sein Vorhaben. Alle liegen im tiefen Schlafe. Ungehindert dringt er in Neiding's Schlafgemach ein. Aber es dünkt ihm unedel, den Wehrlosen niederzustossen, er ergreift nur einen Becher, der ihm gehört. Er eilt dann zu Bath. Am Rande ihres Bettes sitzend, betrachtet er sie mit Liebe, bis ihn das Morgengrauen verscheucht. Da drückt er einen Kuss auf ihre Lippen und schleicht hinweg.[1])

Am nächsten Morgen entdeckt Bath., dass ihr Messer unecht ist. Neid. prüft nun sein Schwert, und sieht, dass es gleichfalls nicht der echte Mimung ist.[2]) Es steht fest, dass Wiel. dagewesen. Neid. bricht darum mit seinen Leuten zu dessen Verfolgung auf. Da in der Nacht frischer Schnee gefallen ist, wird seine Spur entdeckt und er im Schlafe gefesselt. Hohnlachend frägt Neid.: „Wieland oder Elbegast, wie soll ich dich heissen, schlauer Elfensohn? (Vgl. SHG.) Wie gewannst du meine Schätze?" Ihm entgegnet Wiel.: „Nicht entführte ich einen Drachenhort, wie Siegfried auf Granis Rücken. Aber wohl gedenke ich der Schätze, die wir Brüder hatten, als wir heil daheim in den Auen sassen; wer hat uns die geraubt als du, frecher Räuber?" (Vgl. Vkv., Str. 14. 15.)

Als Wiel. in den Palast gebracht wird, ruft Bath. ver-

---

[1]) Die Gründe, aus welchen Wiel. des Königs schont, befriedigen nicht. Wozu das Eindringen in Neid.'s Schlafgemach, wenn er sich nur in sentimentaler Träumerei an Bath. satt sehen will. W a r u m g e d e n k t e r g a r n i c h t d e s R i n g e s?

[2]) Die Erprobung des (falschen) Mimung erscheint an dieser Stelle unpassend. Hat denn Neid. in der vorausgehenden Schlacht gegen Nordian keine Gelegenheit gefunden, sein Schwert zu erproben?

ächtlich: „Sieh, wie er mit den Zähnen knirscht und wie dem gleissenden Wurm die Augen funkeln. Durchschneide ihm an Füssen und Beinen der Sehnen Kraft und setze ihn lahm auf den einsamen Holm; dort mag er dir schmieden, was du ihm aufgiebst.“ (Worte der Königin in Vkv. Str. 17.)[1])

Wiel. aber lässt, ohne zu zucken und ohne einen Klagelaut das Unvermeidliche über sich ergehen.

Kapitel 8—10. Welche Rache Wiel. nahm — Wie Eigel an Neid.'s Hof kam — Wie Wiel. sich ein Federkleid machte und entflog.

Freudlos sass nun Wiel. den langen Winter hindurch in seiner Schmiede auf dem einsamen Holm und arbeitete für den König. An Neid., das schwur er sich, wollte er furchtbare Rache nehmen; ihn selbst zu morden, dünkte ihm viel zu gering, aber das Liebste, was er hätte, sollte ihm genommen werden, dass er ein einsames und ödes Alter hätte.

Mit der Zeit lernte er seine Racheglut im Innern verschliessen und so sprach er einmal zu Neid.: „Herr, ich hatte dir Übles zugefügt und gerecht war deine Vergeltung“ (ThS., SHG.). Neid. aber freute sich dieser Rede, die ihm aufrichtig schien und sein Argwohn gegen Wiel. schwand.

Neid.'s Söhne kamen darauf eines Tages zur Schmiede und baten Wiel., ihnen Pfeile zu schmieden. Wiel. aber verwies sie auf den nächsten Morgen, an welchem sie, wenn frischer Schnee gefallen sei, rückwärts schreitend wiederkommen sollten. So thaten sie und kamen am nächsten Morgen in die Schmiede. Dort eilten sie auf eine Kiste zu, darinnen viel Geschmeide lag und sie beugten sich hinein, es zu betrachten. Da liess Wiel. den schweren Deckel herniederfallen und tötete also die Knaben.[2]) Wiel. aber verarbeitete

---

[1]) Mit Recht hebt Keck hervor: „Viel tragischer wird die Verwicklung, wenn die von Wiel. geliebte hochmütige Königstochter die verhängnisvolle Aufforderung ausspricht.“ (Anm. d. Verf. S. 115.)

[2]) Keck begründet diese Todesart — Zuschlagen des Deckels —: In der betreffenden Stelle der Vkv. — [sie lautet: Str. 23 [5]:

Kómu til kistu,
krǫfðu lukla;

die Beine der Getöteten zu Tischgeräten für seinen Feind und zu Brustspangen für die Königstochter (Vkv.).

Eines Tages wurde der Ring Bath.'s, als sie mit den Gefährtinnen spielte, von einer derselben beschädigt, so dass der Stein herausfiel (SHG.). Sie sandte nun die Magd mit dem Ringe auf den Holm. Allein Wiel. verweigerte die Wiederherstellung des Kleinodes, wenn nicht Bath. selbst mit diesem in die Schmiede käme. Bath. ging also zur Schmiede und Wiel. sprach: „Ich bessere dir so den Bruch am Golde, dass der Ring deinem Vater schöner dünkt als vorher, und dir selber ebenso“ (s. Vkv. Str. 27). Und er hiess sie in einem Sessel Platz nehmen. Dieser aber hielt Bath. mit unsichtbaren Banden fest, so dass Wiel. sie umarmen konnte.[1]) Dann fügte er den Stein wieder in den Ring. Aber wie er das Kleinod in die Hände genommen, da wars ihm mit einem Male, als ob er aus schwerem Traume erwacht sei.[2]) Jetzt, da er seinen Wunderring wieder in den Händen hält, taucht plötzlich aus dem Nebel die Erinnerung an die leuchtende

---

opin var illúð,
er þeir í litu.] —

sei allerdings nicht von einem Zuschlagen des Deckels die Rede, allein nach Zügen, die wir so vielfach in deutschen Märchen finden, könne es kaum zweifelhaft erscheinen, dass die Kinder durch das Zuschlagen des Deckels getötet zu denken seien.

[1]) Zu der hier angewandten Ausführungsart bemerkt der Verfasser: „Hinsichtlich der Rache, die Wiel. an Bath. vollzieht, heisst es im Wölundslied Str. 25: „Er überwand sie mit Bier, weil er es besser verstand, so dass sie im Stuhle einschlief.“ [Ausg. Hildebr. Str. 28:

Bar hann hana bióri,
þvíat hann betr kunni,
svá at hón í sessi-
um sofnaði.]

Aber die Berauschung der Königstochter ist ebenso unwahrscheinlich [?], wie sie in dichterischer Beziehung unschön ist; dagegen erinnert das Einschlafen im Stuhle an jenen Zaubersessel, der Hephästos für Hera verfertigt, aus dem sie sich ohne seine Hilfe nicht wieder zu lösen vermag.“ (Anm. d. Verf. S. 115.)

[2]) Unterschied vom SHG.: Bei Keck tritt die Erkenntnis des Zaubers erst **nach** der Vergewaltigung Bathilden's ein, während sie dort letztere eben herbeiführt; dort also Umarmung aus **Rache**, hier aus **Liebe**.

Gestalt seiner Elfweiss empor und die volle, innige Liebe zu ihr erwacht wieder mit ganzer Stärke. Bath. aber, die ihm bisher so liebreizend erschienen war, deucht ihm jetzt hassenswürdig. Umsonst umschlingt ihn weinend die Unglückliche und bittet ihn, sie jetzt, nachdem sie sein Weib geworden, nicht zu verstossen. Wiel. antwortet ihr ernst: „Elfw. ist mein einzig teures Weib. Dich, Bath., umfängt jetzt ein ähnlicher Zauber, wie mich vorher. Aber trage das Schwere, das dir beschieden ist, zur Busse für das, was du an mir gefrevelt hast. Geh und sühne deinen Hochmut durch geduldiges Leiden.“ — Bath. aber wankte schluchzend in die dunkle Nacht hinaus.

Von jetzt ab denkt Wiel. nur mehr an Elfw., Wittich und die lieblichen Auen. Dahin zurückzukehren ist sein einziger Sinn. Darum fordert er Bath. auf, einen zuverlässigen Boten zu seinen Brüdern zu senden, der Eigel berichte, Wiel. bedürfe seiner.[1]) Und Eig. kommt darauf hin mit dem jungen Isung. Dem Könige gegenüber nennt er sich Helferich, den Nordian vertrieben habe. Er preist seine und seines Kindes Kunst: „Der Knabe hier singt wunderliebliche Töne, und ich bin ein Schütz, dessen Pfeil alles, was in den Lüften fleucht, zu holen vermag.“

Neid. aber hasste Isung's Kunst und verwies den Knaben an Bath., dass er diese aufheitere. Eig. aber sollte vor ihm eine Probe seines Könnens ablegen. Der grausame Herrscher zwang den Schützen zum Apfelschuss von dem Haupte des eigenen Kindes. Nur äusserlich ist er ruhig, als Eig. nach Gelingen des Schusses gesteht, dass seine übrigen Pfeile dem Könige selbst gegolten hätten, im Innern aber gedenkt er den Verwegenen zu strafen.

---

[1]) Zum Erscheinen Eigel's am Hofe bemerkt der Verfasser: „Die Saga erzählt einfach: In dieser Zeit kam der junge Eigel, Welent's Bruder, an den Hof König Nidung's, weil Wel. ihm Botschaft gesandt hatte.“ [I þenna tima kœmr hinn vngi Egill til hirðar Niðvngs konongs broðir Velentz. firir þvi at Velent hafði hanom orð sent — Ausg. Unger, c. 75.] Doch fordert die ganze Sachlage, dass diese Botschaft nur durch Bath.'s Vermittlung erfolgen kann; dass die eigene Tochter den Vater verrät, ist sein tragisches Verhängnis.“ (Anm. d. Verf. S. 116.)

Eig. erzählt nun Wiel. von der Heimat. Drei Schwäne — die Walküren — umflögen klagend die Wolfsthäler. Wiel. allein könne sie durch seinen Ring entzaubern. Wiel. bereitet sich nun zur Flucht. Eig. muss Federn zu einem Vogelgewande herbeischaffen und dasselbe dann erproben. Durch Wiel.'s List fällt er zu Boden. Wiel. ist nun zur Flucht bereit. Bath. kündet er: „Mir ahnt, dass du einen Sohn gebären wirst; an dem sollst du grosse Freude haben. Erziehe ihn sorgfältig, denn er ist bestimmt, ein grosser Held zu werden. Du sollst ihn Wittich nennen. Sobald aber der Knabe Waffen tragen kann, sage ihm, dass sein Vater ein Schwert geschmiedet hat, wie es keines auf der Welt gibt. Es ist der Mimung. Auch meinen Hengst Schimming, den windschnellen, hinterlasse ich ihm. Zum Gedächtnis seines Vaters aber soll er Hammer und Zange im Wappen führen" (ThS., c. 76. 81, SHG.).

Am nächsten Morgen erhebt sich Wiel. in die Lüfte. Auf dem Simse von Neid.'s Gemach sitzend, ruft er mit Donnerstimme: „Wachst du, Neiding, Drost der Niaren?" (S. Vkv. Str. 30 [7, 8].) Zitternd spricht dieser: „Wiel., jetzt seh' ich wohl, dass du ein Albenfürst bist. Aber mich verlangt mit dir zu reden. Ich schlafe nimmer, wonnelos lieg' ich auf meinem Lager. Immer gedenke ich meiner toten Söhne" (s. Vkv. Str. 31). Da kündet ihm Wiel. den Mord seiner Söhne. Weiter ruft er: „Noch ein Geheimnis habe ich dir zu offenbaren, Neid. Aber zuvor sollst du mir Eide schwören bei Schiffes Bord und bei Schildes Rand, bei Rosses Bug und bei Schwertes Ecke, dass du nicht mein Weib tötest, wenn sie auch dir verwandt wäre und wir hätten ein Kind in deiner Halle" (s. Vkv. Str. 33, vgl. ob. S. 84).

So erfuhr Neid. die Schande Bath.'s. Wütend befahl er Eig., nach Wiel. zu zielen, und der Schütze schien getroffen zu haben, da Blut herniederfloss. Aber das Blut kam nur aus der mit dem Blute der Königssöhne gefüllten Blase, auf die Eig. nach vorausgegangener Verabredung mit Wiel. gezielt hatte. Den König befriedigte der Schuss; doch Eig. bat: „Ich hoffe auch, o Herr, dass dies der Tod Wiel.'s ist, aber es könnte doch sein, dass er noch eine weite Strecke

flöge. Gib mir dein schnellstes Pferd, dass ich ihn erjage." Der König gewährte ihm unbedachtsam diese Bitte. Eig. aber sprengte mit Isung davon — zu den Auen.

Missmutig rief endlich Neid. seinem Knechte Thakrad zu: „Steh auf und sage Bath., sie möge sich festlich schmücken und zu mir kommen, um mit dem Vater zu reden" (s. Vkv. Str. 39).

Als die Tochter schwankenden Schrittes erschien, da frug Neid.: „Bath., ist das wahr, was Wiel. mir gesagt hat, dass du auf dem Holme das Weib des Krüppels geworden bist?" (s. Vkv. Str. 40.)

Bath. aber rief schluchzend: „Es ist wahr, was Wiel. dir gesagt hat. Ich vermochte ihm nicht zu widerstehen, all mein Sinnen und Sehnen ist noch auf ihn gerichtet" (s. Vkv. Str. 41).

Wütend stiess der König seine Tochter von sich, dann aber brach er kraftlos zusammen.

Kapitel 11—12. Wie die Brüder ihre Frauen wiederfanden — Wie es Neid. und Bath. erging.

Zur Erklärung dieser Kapitel setze ich die Anmerkung des Verfassers voraus:

Das Wölundslied schliesst mit den Worten Bath.'s: „Ich konnte ihm nicht widerstehn, ich vermochte ihm nicht zu widerstehn." Aber die Saga erzählt noch weiter, dass Neid. an einer Krankheit gestorben sei und sein ihn überlebender Sohn Otvin das Reich in Besitz genommen und Frieden zwischen Wiel. und sich gestiftet habe durch Vermählung des gelähmten Helden mit seiner Schwester Bath. Dieser Ausgang ist nach der ganzen Anlage der Dichtung unmöglich, es ist ein ungeschickter Zusatz eines unpoetischen Kopfes, auch widerspricht er der ausdrücklichen Angabe der Edda, dass Neid. nur eine Tochter und zwei Söhne gehabt habe (dieselbe Angabe macht die Hds. A der Sage). Meine Darstellung bekümmert sich daher um diesen Schluss der Saga nicht, sondern gibt in freier Schöpfung in Kap. 11 und 12 einen Ausgang der Erzählung, wie er in der ganzen Anlage der schönen Dichtung angedeutet und begründet zu sein scheint."

Dieser Bemerkung Keck's habe ich beizufügen, dass die

von ihm durchgeführte Wiedervereinigung der Getrennten ja bereits im SHG. angedeutet ist. Vgl. ob. S. 133, Anm. 2.

Keck's Erzählung berichtet:

Am Abende desselben Tages erreichte Wiel. noch die geliebten Auen, um die er drei Schwäne leise, ohne Flügelschlag, grosse Kreise ziehen sah. Er entzauberte die Schwestern mit dem Ringe. Eitel Freude zog nun wieder in die Wolfsthäler ein. Nur Schneew., die noch ihrer Lieben darbte, wandelte einsam, bis am achten Tage auch Eig. mit Isung eintraf und so das Glück der Wiedergefundenen den Höhepunkt erreichte.

Wiel. hatte sich kunstvolle Krücken geschaffen, und vergass im Anblicke der rührenden Liebe Elfw.'s seine Mängel. Rüstig schuf er.

Da entstieg eines Tages Wachilde vor den Augen der staunenden Brüder und sang ihnen eine rätselhafte Weise:

„Stehet wie Felsen wider die Stolzen,
stützt und stärkt die Schwachen und Armen:
fachet das heilige Feuer der Menschheit,
führet zur fernsten Höh sie hinauf.
Wessen die Kraft, des sei die Krone!
Kränzet die Stirn mit der Königsbinde!
Wachilden's Enkel, kämpft als Helden!
hebt als Herrscher das dienende Volk!“

Die Lösung dieses Rätsels blieb nicht lange aus. Denn bald darauf wurden die Auenbewohner einer Barke ansichtig, die auf die Wolfsthäler zusteuerte. Ein Recke, der Niare Ortewin, entsprang ihr, um den Brüdern die Krone des verwaisten Niarenlandes anzutragen. Neid. sei nach langwieriger, ekelerregender Krankheit gestorben, Bath. aber nehme die Krone nicht an, sondern weise auf die Brüder in den Auen, die würdig seien die Krone der Niaren aufzusetzen.

Da gedachten die Brüder der Worte der Ahnfrau und Wiel. entschied als Obmann: „Eig. ziehe ins Land der Niaren und herrsche über die eine Hälfte des Volkes, die andere Hälfte aber wandere hierher nach den Auen, um unter dem Scepter Schlagfinder's zu leben.“ — Er aber, der selbstlose

Held, gedachte in Zukunft noch Grosses für die Menschheit zu wirken. Der geliebten Elfweiss verkündet er: „O meine Elfw., ein wunderbar schöner Traum stand vor meiner Seele. Ich hatte Wagen geschaffen, zu denen ich nicht der Kraft der Tiere bedurfte; sie wurden getrieben von Feuer und Wasser, und wenn sie auf eisernen Geleisen dahinschossen, schneller als die Brüder auf dem Eisspiegel des Meeres, so vernahm man ein leises Donnern, und aus dem Kessel, der die Räder trieb, keuchte in mächtigen Stössen der Dampf hervor. Und an eisernem Drahte vermochte ich den Blitz auf Hunderte von Meilen zu entsenden und ihn in Runen schreiben zu lassen, und ich konnte mit den entferntesten Menschen wie mit den Anwesenden sprechen. Das waren Träume, aber, beim Wodan! ich fühle Kraft in mir, sie zu verwirklichen, ich will nicht rasten und ruhen, bis ich der Menschheit diese Flügel verleihe, die mehr für sie wert sind, als das Federkleid, mit dem ich aus dem Niarenland entfloh.“

II. Quellenangabe der Erzählung.

Was die Quellen dieser Keck'schen Erzählung betrifft, so äussert sich der Verfasser selbst diesbezüglich in den 'Anmerkungen', S. 119, dass er in seiner Darstellung der Wielandsage bald mehr dem Wölundsliede der Edda, bald mehr dem Abschnitte der Wilkinasaga, der c. 57—79 Wieland den Schmied behandelt, sich angeschlossen habe, zuweilen aber der Volksüberlieferung gefolgt sei, wie sie in Märchen und mündlicher Tradition sich erhalten hat.

Wir sehen somit das SHG. nicht in bestimmter Weise als eine Quelle der Erzählung angeführt. Unsere Untersuchung ergab jedoch unstreitig, dass die vom Verfasser als dritte Quelle angeführte 'Volksüberlieferung, wie sie in Märchen und mündlicher Tradition sich erhalten hat', zum guten Teile bereits im SHG. Ausdruck gefunden hat. Der Verfasser ist überhaupt in so vielen Punkten dem SHG. gefolgt, dass wir dieses unbedenklich als unmittelbares Vorbild und Hauptquelle der Keck'schen Erzählung bezeichnen können. Dabei soll gewiss nicht bestritten werden, dass die Vkv. in höherem Masse noch wie im SHG. hereingezogen wird und auch der ThS.

selbständig Züge entnommen sind (z. B. Charakterzeichnung des Königs Nordian). Dass ferner noch neue Quellen benutzt wurden, wie Rassmann's Heldensage (bezüglich der Wolfsthäler) und das Volksbuch vom gehörnten Siegfried (bezüglich der Künste Eigel's), konnte schon aus den Anmerkungen des Verfassers erschlossen werden. Auf die Grimm'schen Märchen N. 124. 129 habe ich bereits im SHG. hingewiesen.

Philipp Allfeld, 'Wieland der Schmied'. 1880.

Oper in 3 Aufzügen. Nach Simrock's gleichnamigem Heldengedicht bearbeitet. Musik von M. Zenger. Ausgabe München 1894.

I. Äusseres Verhältnis der Dichtung zur Simrock'schen Vorlage.

Es dürfte zweckdienlich sein, von vornherein das äussere Verhältnis des Allfeld'schen Operntextes zum SHG. durch einige der eigentlichen Untersuchung der Dichtung vorausgeschickte Bemerkungen klar zu legen.

Der Dichter war bestrebt, den ganzen Apparat des SHG. für seine Dichtung zu verwerten, soweit es sich mit dem geringen Umfange der letzteren vertrug. Diese Überzeugung drängt sich dem Leser des Allfeld'schen Operntextes alsbald auf.

Des Näheren ist zu bemerken:

Die Namensbezeichnungen wurden alle wörtlich oder in unbedeutender Abänderung übernommen. Einzige Ausnahme bildet die Form Nidung, welche auf die ThS. selbst verweist. Von den handelnden Personen des SHG. sind Reigin und Herlinde weggelassen, auch tritt Eigel ohne Isang auf. Die Personen sind in ihren alten Rollen beibehalten, nur tritt hier Wachilde, im SHG. die Grossmutter der drei Brüder, als deren Mutter auf. Dass im übrigen der Dichter trotz möglichst engen Anschlusses an das SHG. manchen Knoten durchhauen musste, der dort langsam gelöst wird, kann im Hinblick auf die bedeutende Verringerung des Umfanges der Dichtung gegenüber der Vorlage nur als selbstverständlich erscheinen.

II. Untersuchung der Dichtung.

α) Die Vorgänge im Wolfsthale (I. Akt).

Wir erblicken den Helden in seiner Schmiede und zwar fertigt er soeben ein Ringlein gleich dem, das Elfweiss, sein geliebtes Weib, ihm gegeben hat. Wohl hundert (im SHG. 700 nach der Vkv.), meldet er, hat er schon geschmiedet, um das Herausfinden des echten unmöglich zu machen und sich so der quälenden Sorge zu entledigen, dass Elfw. ihn wieder verlassen könnte. Denn so lange der Zauberring sein eigen, werden die Schwestern in Liebe bei den Brüdern zurückgehalten und zwingt sie nicht die Sehnsucht zum Fluge nach der Heimat.

Elfw. erscheint nun mit ihrem Söhnchen Wittich. Sie zeigt sich uns als liebende Gattin, voll rührender Hingabe an ihren Gemahl. Von einem bösen Traume gequält, kommt sie, Wiel., der vom Hüfthorn der Brüder zur Jagd gelockt wird, zu bitten, sie nicht zu verlassen, da sie Unheil ahnt.[1]) Wiel. gelingt es jedoch, sie zu beruhigen. Glücklich im Besitze solch treuer Liebe eilt er darauf zu den Brüdern. Aus dem Munde der einsam zurückbleibenden Elfweiss vernehmen wir die Geschichte vom Kampfe der drei Schwestern gegen Nidung, von Schwanweissens Verwundung und vom Fange der drei Schwestern durch die drei Brüder, übereinstimmend mit dem SHG.[2]) Dann kehren die sie beunruhigenden Gedanken wieder. In der That sollten sich in kurzem ihre schlimmen Ahnungen verwirklichen, — der Überfall erfolgt.

Wir sehen Bathilde in die Behausung Wiel.'s eindringen, um den ersehnten Ring zu rauben. Eine Wünschelrute bezeichnet ihr den rechten, welchen sie sogleich triumphierend ansteckt. Gram erscheint nun mit seinen Mannen, um an den einstigen Walküren Rache zu nehmen und sich Wiel.'s zu be-

[1]) Ein neues, vom Dichter geschaffenes Motiv, durch welches geschickt auf den kommenden Überfall vorbereitet wird.

[2]) Doch ziehen hier die Schwestern zur Rächung des Vaters, nicht des Grossvaters (SHG.) als Walküren in den Kampf.

mächtigen. Doch kommt er nur dazu, Elfw.'s Ermordung anzuordnen, Wiel.'s aber vergisst er, von dem von Bath. jetzt ausgehenden Zauber ganz berückt. Ohne sich des kunstreichen Schmiedes bemächtigt, ja ohne ihn zu Gesichte bekommen zu haben, kehrt er mit der Königstochter, die über die sich so augenscheinlich zeigende Wirkung des geraubten Ringes hochbefriedigt ist, zu den Schiffen zurück. Seine Leute haben noch zuvor Brand in Wiel.'s Behausung geworfen.

Wiel. findet so bei seiner Rückkehr Elfw. gemordet und den Ring geraubt. Zorn und Rachewut ergreifen ihn jetzt. Er will dem Feinde sofort nachsetzen. Die heil'ge Esche, „die lange ihm das Haus beschirmt", wandelt er zum Kahne [1]), der ihn „ins Land der gier'gen Wölfe" trage. Wachilden fleht er an:

„Wachilde, Mutter, hör' mich an,
Leite den steuerlosen Kahn!"

Eig. und Helf. treffen gerade ein, als Wiel. den Kahn abstösst.

Bemerken wir nun in den geschilderten Scenen gewiss völlige Anlehnung an das SHG., so ist doch auch nicht weniger der Einfluss des WW. in ihnen zu erkennen. Denn an diese Dichtung, die übrigens ja auch auf dem SHG. fusst, hat sich offenbar der Aufbau der Handlung bisher näher angeschlossen als an das SHG. Gleich wie im WW. führt uns der Dichter zu Anfang den Helden in seiner Behausung schmiedend vor Augen. Insbesondere erinnert dann die Überfallsscene an den WW. Wie dort tritt zuerst Bath. auf den Plan und bethört den darauf erscheinenden Marschall durch den Zauber ihres Ringes. Auch Wiel.'s Behausung wird in Brand gesteckt.

Als Abweichungen vom SHG. sind zu verzeichnen:

Der Ring Elfw.'s ist nicht genau mit denselben Eigenschaften behaftet wie im SHG. Nur die eine Eigenschaft,

---

[1]) Im SHG. ist es ein Eichbaum. Die Bezeichnung „heil'ge Esche" verrät Rücksichtnahme auf die Mythologie der Germanen, in welcher der Esche grosse Bedeutung zugemessen wird, s. Simrock, *Handb.*

wonach er Liebe erweckt, ist beibehalten, die andere hingegen finden wir wesentlich verschoben. Denn der Ring hat nicht wie dort noch die Verwandlung in Vogelgestalt zu bewirken, sondern er fesselt hier die Schwestern an die Personen der drei Brüder, so lange er im Besitze Wiel.'s ist. Nachdem dieser aber ihn verloren, treibt sie das Geschick zum Fluge nach der Heimat.

Während also im SHG. das Wiedererblicken ihrer Federgewande den Schwestern die unbezwingbare Sehnsucht zum Fliegen erweckt — ohne Rücksicht auf die Gatten, so dass ihre einstige Wiederkehr gar nicht angenommen werden kann —, treibt sie hier das Geschick [1]) zum Fluge und zwar wider ihren Willen, nachdem Wiel. des Ringes verlustig gegangen ist. Nichts aber steht ihrer Rückkehr im Wege, wenn Wiel. den Ring wiedergewonnen hat. In der neuen Dichtung wird also die Wiedervereinigung der Schwestern- und Brüderpaare von Anfang an ermöglicht und wenn sie am Schlusse in der That vollzogen wird, so zeigt hierin die Dichtung wiederum näheren Anschluss an WW.

Bath. besitzt hier kein eigentliches Zauberwissen. Den Ring lässt sie der Dichter vermittelst einer Wünschelrute, dem Angebinde der Norne, erkennen.

Zwischen Bath. und Gram endlich kann sich hier — wie im WW. — kein eigentliches Liebesverhältnis entspinnen. Der Marschall erstrebt zwar, vom Ringe bethört, den Besitz Bath.'s, diese ist aber jedes tieferen Gefühls bar und denkt nicht daran, die Wünsche des Marschalls zu erhören. Die Dichtung geht also hierin noch über den WW. hinaus, wo Bath. die Heirat mit Gram doch erstrebt, wenn auch nicht aus idealen Gründen.

β) Wiel. landet an König Nidung's Gestade und zieht mit ihm gegen König Rotherich in den Krieg (II. Akt).

Nid.'s Burg steht am Meeresufer. Gram, dessen Inneres der wogenden See gleicht — denn er ist vom Könige wegen

[1]) Vgl. Vkv. Str. $3^{5,6}$: en inn níunda
nauðr um skilði.

des missglückten Zuges verbannt worden, und schmachtet ausserdem tief in den Banden der herzlosen Bath. — irrt draussen am Meeresufer umher. Trompetengeschmetter versammelt plötzlich den Heerbann des Königs am Meeresufer und Nid. teilt seinen Getreuen eine schlimme Botschaft mit. Rotherich hat die Hand Bath.'s und Zahlung des ihm schuldigen Tributs gefordert. Die Mannen begeistern sich für den Kampf. Da sieht man plötzlich den Kahn Wiel.'s landen; die Stürme haben ihn auf den Befehl Wachildens, die den Sohn mit ihren Nixen auf seiner Meerfahrt geleitet, ans Ufer getrieben. Alle drängen sich um das wunderbare Fahrzeug, dem nun unser Held entsteigt. Der König und die Seinen sind von der hoheitsvollen Erscheinung des Fremdlings betroffen. In Nid. regt sich bei seinem Anblick das Begehren, solch einen Mann in seinen Dienst zu nehmen, und während Bath. mit Befriedigung die Anziehungskraft ihres Ringes auf Wiel. wahrnimmt, wittert Gram in ihm den Rivalen und Feind. Das Auftreten Wiel.'s aber erklärt sich daraus, dass während seiner Meeresfahrt nach dem Beispiele des SHG. die Rachegefühle in ihm eingeschläfert wurden und Vergessenheit des in den Wolfsthälern Vorgefallenen bei ihm eingetreten ist. Ursache ist natürlich Bath.'s Ring. Als der König jetzt die wiederum aus dem SHG. bekannten Fragen nach des Fremdlings Begehren, Kunst und Namen stellt, erhält er zur Antwort, dass er Goldbrand heisse und in den Dienst des Königs zu treten wünsche.

„*Viel lernte ich, und manche Kunst.*
Vor allem weiss ich zu gehorchen.“

(Vgl. ob. S. 102, Anm. 1.)

Der König will seinem neuen Diener zunächst die Pflege seines Schwertes anvertrauen. Obwohl dieser Dienst nicht so gering erscheint, wie die Wartung der Tischmesser im SHG., unterwirft sich doch der Held nicht demütig wie dort seinem Amte, sondern Worte, „dass dies nicht der Zeit verlohne“, entströmen seinem Munde. Das Schwert des Königs sei so minderwertig, wie nicht das geringste von denen, die er in seinem Kahne berge, spricht Goldbr. und führt den König und seine Leute zu demselben. Dort verteilt er die dem

Fahrzeug entnommenen Schwerter.[1]) Nid. erhält das beste derselben. Amilias, den Waffenschmied des Königs, ärgern die seine Kunst geringschätzenden Worte des Fremdlings. Er hat seinem Herrn für den Kriegszug gegen Roth. eine Waffenrüstung gefertigt. An dieser möge Goldbr. sein Schwert erproben. Die ränkevolle Bath. zwingt nun Gram, sich die Rüstung anzulegen und gegen Goldbr. Stand zu halten. Sie und der König hoffen so des Lästigen los zu werden. Gram fällt durch den Streich Wiel.'s.

Wir sahen nun die geschilderten Ereignisse sich ganz anders als im SHG. entwickeln und fanden andererseits doch wiederum alles mit demselben aufs engste verwoben. Es ist zu bemerken:

Die Verteilung der Schwerter ist dem Dichter eigen; doch mag er die Idee dazu im WW. aufgegriffen haben, wo der König von Wiel. die Schmiedung von Schwertern für sein ganzes Heer verlangt. An WW. erinnert gleichfalls die Art und Weise, wie Gram aus dem Wege geräumt wird.

Zum Wettstreite der beiden Schmiede ist anzuführen:

Während im SHG. die Hofleute alle auf Seite des Amil. stehen, ergreift hier ein Teil für Wiel. Partei, dessen Schwert wie Heimdall's Schwert strahle [2]), und während Wiel. dort beim Wettkampf keinen Gewinn erstrebt, fordert er hier als Preis die Hand Bath.'s wie im SHG. für die Herbeiholung des Siegsteins. Es ist wohl auch nur Anlehnung an die letztgenannte Scene des SHG., wenn der König weiter freiwillig die Hand seiner Tochter demjenigen der beiden Schmiede verspricht, dessen Waffe den Sieg erringe, und dann dem Sieger Wiel. die Erfüllung des gegebenen Versprechens verweigert. Doch begründet er seine Weigerung nicht mit dem Totschlage des Marschalls und verjagt Wiel. (er nennt jetzt

---

[1]) Verleiht Gram beim Anblicke dieser Scene der Vermutung Ausdruck, der Fremdling möchte Wiel. sein, so fällt ihm Bath. mit Bestimmtheit ins Wort: „Ja, er ist's. Mir sagt's mein ahnend Herz.“ — So erkennt Bath. auch hier zuerst in dem Fremdling Wieland (SHG., WW.).

[2]) Um nur ein Beispiel von den vielen mythologischen Einflechtungen des Dichters anzuführen.

Goldbr. Wieland, da die Waffe den Meister verraten habe)[1]) auch nicht aus dem Reiche, sondern will von ihm noch einen zweiten Dienst erzwingen, bevor er ihm die Erfüllung des gegebenen Versprechens zusagt. Der enttäuschte und erboste Wiel. will darob das Land verlassen, der König verwehrt es ihm aber mit seinen Mannen. Bevor es zum Kampfe kommt, gelingt es Bath., den Helden zum Nachgeben zu bewegen und er leistet den vom König geforderten Schwur, „nie den Fuss zur Flucht zu wenden, sei's zu Land, sei's über's wall'nde Meer". [2]) Wiel. begleitet darauf den König in den Kampf gegen Rotherich.

So sind denn die Ereignisse, welche sich in der Simrock'schen Vorlage gar langsam abwickeln, derart zusammengedrängt, dass Wiel. gleich vom Landungsplatze weg mit dem König in den Kampf zieht.

γ) Wiel. gewinnt den Ring seiner Gattin wieder und fliegt mit den drei Schwestern in die Heimat zurück (III. Akt).

Die drei Schwestern verliessen das Wolfsthal, nachdem Elfw. von Helfr. wieder erweckt und geheilt worden war. Denn das Geschick trieb sie jetzt, nachdem Wiel. des Ringes verlustig gegangen, nach der Heimat (s. ob.), „die nimmer doch ersetzt, was wir verloren". Sie fühlen sich ganz unglücklich, dass das Geschick sie zur Flucht zwingt und als sie auf derselben durch eine Bucht an die bei den Wolfsthälern befindliche erinnert werden, lassen sie sich dort nieder, um zu rasten. Es ist Nid.'s Gestade.

Bath. erscheint mit ihren Jungfrauen. Sie hat von ferne

---

[1]) Vgl. SHG., S. 68.

Nun mich das Schwert verriet,
Was soll ich länger leugnen, dass ich Wieland bin der Schmied?"

[2]) Er leistet den Schwur „bei dieses Schwertes Schärfe, bei meines Schildes Rand". (Vgl. Vkv. Str 33: Eiða skaltu mér áðr, etc.) — Dieser Eid muss übrigens eine sehr glückliche Erfindung des Dichters genannt werden, da durch denselben einerseits die Lähmung des Helden der Dichtung entbehrlich gemacht wird, andererseits aber dennoch die Flucht durch die Lüfte aufs beste begründet erscheint.

die Schwanengefieder erblickt und will sie erjagen, um sich damit bei ihrer Hochzeit mit Roth. zu schmücken, der ihre Hand als Friedenspreis gefordert hat. Als sie nun in der Nähe die Walküren erkennt, will sie trotzig dieselben mit Gewalt zurückhalten, doch von einem Schlag Elfw.'s getroffen, sinkt ihr Arm wie gelähmt herab. Durch diesen Schlag wird auch ihr der Ring beschädigt, so dass der Stein demselben entspringt. Mit Mühe nur kann sie ihn wiederfinden. In ihrer Verblendung trägt sie das Kleinod zu Wiel., dass er es wieder herstelle, wähnt sie den Schmied doch sicher in ihren Banden zu haben. Doch dem Helden werden beim Anblick des Ringes die Augen über den bisherigen Betrug plötzlich geöffnet. Er gedenkt wieder Elfw.'s und ruft sehnsuchtsvoll nach ihr. Bath. aber hasst er als „den Wurm, der meines Lebens Kern zernagt". Dieser Hass steigert sich, je mehr ihm Elfw.'s Verlust wieder zum Bewusstsein kommt. Er ist nahe daran, seinen Hammer auf Bath. herniederschmettern zu lassen. Bath.'s Liebesqual aber, — denn das Blatt hat sich gewendet, seitdem Wiel. den Ring wieder sich angesteckt hat, — wächst in demselben Masse. Sie wirft sich Wiel. zu Füssen und fleht um seine Liebe. Doch der stolze Mann stösst sie von sich und führt triumphierend die darob wahnsinnig Gewordene dem Vater und Bräutigam entgegen. Bath. stirbt, als sie plötzlich Elfw. erblickt, die mit den Schwestern jetzt erscheint, um Wiel. in die Heimat zurückzurufen, nachdem er den Ring wiedergewonnen hat. Auch Eigel erscheint unter Wachildens Geleit, um den Bruder zu schützen. Wiel. verkündet nun dem Könige seine bevorstehende Flucht. Er hat sich dazu ein Federgewand bereitet. Im Traume war ihm nämlich eine hehre Frau im Schwanengewande erschienen und von dieser Zeit ab konnte er sich eines inneren Drängens, das ihn zur Nachahmung eines solchen Gefieders gemahnte, dessen Geheimnis er in der Vision geschaut hatte, nicht mehr erwehren.[1]) Er bereitete sich also zum Fluge vor.

---

[1]) Wir erinnern uns, dass im SHG. der Held in ähnlicher Weise

Als Wiel. sich in die Luft erheben will, erteilt der König den Befehl, nach ihm zu schiessen, fällt aber selbst durch einen Pfeilschuss Eigel's. Wiel. aber entfliegt und vereinigt seinen Flug in der Ferne mit den Schwestern.

Wie der Anfang der Dichtung, so erinnert auch der Schluss derselben an den WW. Der Ring wird wie dort durch einen Schlag beschädigt, der die Hand Bath.'s berührt. Wie dort bedroht der empörte Wiel. die Königstochter mit seinem Hammer, die ihrerseits wiederum Wiel. zuerst Kunde von der Errettung Elfw.'s gibt, wenn sie ausruft:

„Elfweiss? — Sie lebt, war sie es nicht,
Die mit dem Schwert den Schild mir brach?“

Endlich erscheint auch hier Eig., um seinen Pfeil auf den König abzudrücken. Wenn aber Wagner die Wiederkehr Schwanhildens etwas unvermittelt in der Sehnsucht nach dem Gatten begründet, so ist hier diesem Ereignis durch die dem Ringe verliehene Eigenschaft von vornherein der Weg geebnet (s. ob.).

III. Rückblick auf die Dichtung nebst Quellenbesprechung.

Die Hauptabweichung der Allfeld'schen Dichtung vom SHG. ist wohl die Vermeidung der Lähmung des Helden und der Entehrung der Heldin (letzteres auch im WW.).

Von den auftretenden Personen tritt uns Bath. gegenüber dem SHG. in veränderter Gestalt entgegen. Sie ist ein so eitler und durchwegs seichter Charakter, dass ihr bejammernswertes Ende uns eigentlich wenig zu Herzen geht, während noch die gleichfalls von Leidenschaften beherrschte Bath. des WW., nachdem ihr Stolz gebrochen ist, unsere volle Sympathie gewinnt. Die Bath. unserer Dichtung hat nie anderes erstrebt, als was sie selbst in den Versen ausdrückt:

„Zu bannen aller Männer Sinne,
Dies Glück allein mein Herz begehrt.“ (S. 22.)

— durch das Erscheinen des getreuen Eckart im Traume — zur Schmiedung eines zweiten Mimung aufgefordert wird.

Und als das Unglück der Enttäuschung über sie hereinbricht, verliert sie darob den Verstand.

Im übrigen hat der Dichter beständig engste Fühlung mit seiner Vorlage bewahrt.

Wir kommen zum Endergebnis:

Wie sich das SHG. am Anfange und Schlusse vornehmlich an die Vkv. anschliesst, sonst aber hauptsächlich der ThS. folgt, so erkennen wir bei der Allfeld'schen Dichtung in den Anfangs- und Schlussscenen den Einfluss des WW. als vorwiegend, im übrigen aber ist die unbestrittene Hauptquelle das SHG. selbst. Dass der Dichter auch die Urquelle der Wielandsage, die Vkv., nicht ausser Acht gelassen hat, dafür bürgen mehrere im SHG. nicht berührte Stellen. Die ThS. aber finden wir direkt nur durch die Namensform Nidung vertreten. Durch zahlreiche mythologische Einflechtungen endlich erwies der Dichter der alten herrlichen Edda die verdiente Ehrung. Aus dem Ganzen aber waren die Spuren der eigenen Wirksamkeit des Dichters deutlich ausscheidbar.

August Demmin's Saga-Drama in vier Aufzügen 'Wieland der Schmied'. 1880.

Ausgabe Leipzig 1880.

I. Untersuchung der Dichtung.

α) Der Walkürenfang (I. Aufzug).

[Zeit und Ort der Handlung: 10. Jahrh. — Norwegisches Seegestade.]

Wie in der Keck'schen Erzählung rasten die mit Wolfspelzen bedeckten Brüder nach einem Gewitter im Freien; wie dort sprechen sie bei diesem Zusammensein ihre Sehnsucht nach geliebten Weibern aus, als sie mit einem Male drei Walküren herniederschweben und nach Ablegung ihrer Schwanenhemden in der See baden sehen.[1]) Hurtig springen die Brüder

[1]) Die lauschenden Brüder hören dabei Elfenw. die Schwestern fragen: „Die Nornen-Windelgaben, die Schicksalsringe, die habt Ihr Schwestern doch gut aufbewahrt? Am Finger? — Ohne ihren Zauber trägt uns das Kleid nicht mehr.“ (Vgl. SHG.)

zum Fange der Schildjungfrauen auf, der sich genau an das SHG. anschliesst.[1]) Die von Neid.'s Speer getroffene Schwanenweiss wird Helfr.'s, des Heilkundigen, Beute, Eigel der Schütz gewinnt Schneeweiss und Wiel. der Schmied erjagt nach langer Fahrt, bei welcher er beinahe in Ran's Netze geraten wäre, Elfenweiss, mit welcher vereint ihn seine Grossmutter Wachilde die Oberfläche des Meeres wiedergewinnen lässt[2]). (SHG.).

β) Der Überfall (II. Aufzug).

[Acht Jahre später. Innerer Raum des Wieland'schen Herrenhofes.]

Eines Abends, als bei schon sehr vorgerückter Stunde die Brüder noch nicht von der Jagd zurückgekehrt sind, wird Elfenw., die mit einer Drive (Magd) das Fleisch einer Bärin zu braten im Begriffe ist, durch das Gebell der Braken schwer geängstigt.[3]) Ihr ahnt bevorstehendes Unheil. Trotzdem heute eine Völve eingekehrt ist und den kleinen Wittich eingesegnet hat, kann sie sich nicht beruhigen. Endlich erscheinen die Brüder, mit Beute reich beladen. Sie schlagen die

---

[1]) Abstammung der Jungfrauen und Ursache ihrer Walkürenlaufbahn sind dieselben wie im SHG.

[2]) Ich führe im folgenden einige Stellen an, welche gewiss deutlich die Spuren des SHG. an sich tragen:

S. 11. Elfenw. „Hier sollen die Gewässer besonders heilsam sein!“ Vgl. SHG. „Nun hatten wir vernommen“, etc., s. ob. S. 98. Anm. 5.

S. 9 (beim Fang). „Der Stimme Schall trägt meilenweit die Welle!
SHG. S. 3. Sie durften nicht reden, denn wohl meilenweit
Trägt den Schall die Welle ....

S. 12. Eig. (über den Lichtelfenkönig): „Ein Schwan, so weiss wie der Schnee des Abends. In Eiern zur Welt gekommen also seine Kinder? Deshalb ihr Sinn aufs Fliegen!“

SHG. S. 13. „Am Abend ward der Elfe ein Schwan so weiss wie Schnee,
Und schwang sich, o Wonne! zu blauer Lüfte See:
So kamen auch die Töchter in einem Ei zur Welt,
Und immer war aufs Fliegen ihr kindischer Sinn gestellt.“

[3]) Vgl. SHG. S. 18. „Was soll der Braken Kläffen, der Eule Nachtgekreisch?
Elfweiss ging zur Heerde und briet der Bärin Fleisch.“

Warnung Elfenw.'s um so weniger in den Wind, als das Gerücht zu ihnen gedrungen ist, dass Marschall Gram gelandet und Bath., „das wölfische Weib", bei dem Zuge sei. [1]) Schon morgen wollen sie sich zur Abwehr rüsten. Wiel.'s Brüder gehen nun heim zu ihren Frauen. [2]) Die geängstigte Elfenw. aber bringt dem Gatten jetzt wieder in Erinnerung, ihr Federkleid wohl zu verwahren [3]) und besonders des Ringes, der Nornen Wiegengabe, zu hüten: „Von Liebe wird entzündet, wer jemals ihn an eines anderen Finger sieht; nicht trennen kann er sich vom Träger des Kleinods und bleibt verfallen ihm, so lang der Ring des andern Finger ziert!" — „Wenn eine andere je den Ring erlangte, Du würdest mich vergessen müssen, armer Freund!" — Wiel. aber sucht sie zu beruhigen. Er sagt ihr, dass er 300 [4]) ganz gleiche Ringe an einer Schnur aufgehängt habe, so dass es unmöglich sei, den echten herauszufinden.

Darauf geht Wiel. ins Freie, um noch an der Küste zu spähen, Elfenw. aber begibt sich zu Wittich.

Während Wiel. am Strande abwesend ist, dringen die Feinde in seine Behausung ein. Wackernagel, der Schmied Neid.'s [5]), ist nach Vergiftung der Hofhunde durch die Esse eingedrungen und öffnet Gram und seinen Leuten den Eingang.

Gram erteilt nun den Befehl: „Macht alles nieder!

---

[1]) Bathilden charakterisieren folgende Worte: „Bath. bei dem Zuge? Dann weh den Marken! Die Wölfin ist noch schlimmer als der Bär! Der Zauberei ist sie beflissen! Jung, bildschön, aber ohne Herz, dem Mitleid unzugänglich! (vgl. die Keck'sche Bath.).

[2]) Eig. hat einen Sohn Isang, „der auf der Flöte wie sein Vater spielt, das Wild mit der Pfeife zum Stand lockt, zu wilden Tänzen das Volk auch" (vgl. SHG.).

[3]) Sie bekennt: „So lieb Du mir geworden schon in der ersten Nacht, ich müsste wieder folgen der Flügel Zauberkraft, wenn je auf's Neu mein Aug' die Federn schaute!" (Vgl. SHG.)

[4]) Die gewöhnliche Zahl (nach Vkv.) ist 700.

[5]) Wackernagel ist der Amil. des SHG. Der Name 'Wackernagel' kommt übrigens auch im SHG. vor und dürfte darum diesem entstammen. SHG. S. 40. „Ein lichter Glanz vom Amboss ihm entgegen schien:
Das war der Wackernagel, den Wieland legte dahin."

Noch Weib, noch Kind geschont, so will's der König; Wiel. allein möcht er lebendig haben, damit der Schmied ihm Waffen schmiede zum Niederwerfen seiner Feinde." [1]) Bath. aber, die von der alten Herlinde begleitet ist (Herl. ist hier die Tante Bath.'s und passt ihren Eigenschaften nach völlig zu dieser) [2]), entdeckt die Ringschnur und hängt sich die ganze Kette um, da die Zeit nicht hinreicht, jetzt den echten herauszufinden. Zu Hause wird eine Springwurzel (SHG.) den echten zeigen.

Gram und seine Leute, die mit Plündern beschäftigt sind, werden durch das plötzliche Eintreten der Völve erschreckt. Diese stösst Drohungen gegen die Räuber aus und verkündet insbesondere Bath. ihr Schicksal:

„Dir, entweibte Schlächterin, will ich drei Zauberrunen schneiden! „Liebe ohne Fähigkeit!" — „Brennendes Verlangen ohne Linderung!" — „Hass ohne Genugthuung!" „Die Kette um den Hals da ist dir Sklavenkette!" Der Ring, den Du geraubt, wird dich verderben, statt Männer zu beknechten, wird er zur Kebse des tapferen Schmieds Dich machen. Ja! Und seines Bankerts Mutter!"

Auf allen lasten die drohenden Worte der Völve wie ein Alp; scheu ziehen sie sich vor der Unsterblichen zurück. Die cynische Bath. allein bleibt unbewegt und versucht vergebens die Leute gegen die Alte aufzustacheln.[3])

Wiel. wird jetzt gefesselt herbeigeschleppt und von Gram gefragt, „wo er das sich Gold grabe. Auf wessen Herrn Grund?" Wiel.'s Antwort ist Simrock's Deutung von Freia's Thränen. Dann sprengt der Held seine Fesseln, als er hört, dass ihm Weib und Kind gemordet seien und schlägt die Feinde in die Flucht. Mit Hilfe des herbeigeeilten Eigel treibt er sie, fürchterlich mordend, ans Meer, während Helfr. indes zu

---

[1]) SHG. S. 19: „Da raunt' es: Tötet alles, nur Wielanden schont!"

[2]) Die Völve sagt von den zwei Frauen: „Die Brut ist mir bekannt! Bath. hier die junge Viper, Herl. dort der alte Drachen!

[3]) Wenn wir dabei Bath. im Zorn über Gram's Zurückweichen sagen hören: „Erst jetzt lernt' ich Dich kennen, Du Weib im Panzerhemde! Nicht mein Gemahl; mein Spielzeug sollst Du bleiben", so erinnern uns diese Worte an die Wagner'sche Bath.

Elfenw. und Wittich geeilt ist, um diese durch seine Kunst zu retten.

Der zu Wiel.'s Behausung zurückgekehrte Eig. meldet, dass Wiel. wutschnaubend, gegen jedes Bitten taub, auf schwachem Kahn „ganz allein, begleitet nur von Schwert und Ross", den flüchtigen Mördern nachsetze nach Neid.'s Reich, das er zertrümmern wolle. Eig. selbst will nun „mit seinen Knechten stracks zu Schiffe, Wielanden folgen ins Niarenland". Helfr. verspricht mit seinen Leuten nachzukommen.[1])

γ) Wiel. holt den Siegstein und erwirbt sich dadurch das Anrecht auf die Hand Bath.'s; seine Erkennung und Lähmung (III. Aufzug).

[Gastsaal auf König Neid.'s Burg.]

Siegreich sind Neid.'s Mannen vom Kampfe gegen Rother zurückgekehrt. Wiel. hat nicht nur den Siegstein rechtzeitig herbeigebracht, wofür ihm der König die Hand Bath.'s versprochen hatte, sondern auch in der Schlacht König Asprian und seine Riesenbrüder erschlagen. Allgemeiner Jubel ob des Sieges herrscht jetzt auf der Königsburg. Bath. allein trauert — um Gram, den Wiel. getötet hat, als er ihm den Siegstein entreissen wollte. In einem Gespräche mit Herlinden verleiht sie dieser Trauer Ausdruck.[2]) Und doch könne sie Wiel. nicht zürnen, wie sie es eigentlich wünsche, spricht sie, da „kein Recke zu ihm hinaufreicht an Kraft und kühner Handlung". Doch gewaltsam unterdrückt sie die Stimme ihres Herzens, die für Wiel. spricht.

Wir erfahren ferner aus dem Gespräche der beiden Frauen, dass ausser ihnen niemand bei Hofe Wiel. als solchen kennt (Bath. hat dies Geheimnis durch ihre schwarze Kunst herausgefunden), da er „Haar und Bart verändert zur Burg

---

[1]) Wichtiger Unterschied vom SHG.: Hier sind Wiel. und seinen Brüdern die eingefallenen Räuber bekannt, ja, sie wollen einen förmlichen Rachekrieg gegen Neid. unternehmen und sein Reich stürzen.

[2]) Bath. trauert also wie im SHG. aufrichtig um Gram. Doch wie stimmt diese Trauer zu ihrer früheren Äusserung über Gram (s. oben S. 166. Anm. 3)?

ging mit falschem Namen (Vicar) dem König zu dienen". Und Neid. wandte ihm seiner Schmiedekunst wegen seine Gunst zu und verlieh ihm das Amt des Mundschenken, als er in der Wettbewerbung mit Wackernagel dessen Panzerhemd mit seinem Schwerte Mimung[1]) durchschnitten hatte.[2]) Über Wiel.'s bisheriges Benehmen aber geben uns die Worte Herl.'s Auskunft: „Durch den Nornenring ist er für Dich entbrannt zum rasendwerden und tief verschleiert liegt ihm jetzt das frühere Leben; vergessen hat er gänzlich Weib und Kind und schwärmt für deren Mörderin in blinder Leidenschaft!"

An das Gespräch der Frauen reiht sich eine Scene zwischen Wiel. und Wackernag. Letzterer stösst auf Wiel., der sich eben als Werber zu Bath. begeben will und zwingt ihn im herausforderndsten Tone zu nochmaligem Wettstreite. Diesmal sei das Haupt des Unterliegenden dem Sieger verfallen, begehrt er. Der Mimung Wiel.'s durchschneidet aber den Helm Wackern.'s zusamt dem Haupte des unseligen Prahlers.

Durch diese neue Wildheit Wiel.'s erschreckt, fürchtet Bath. jetzt noch mehr für ihre Freiheit und entdeckt dem Vater, um nicht Wiel. zugesprochen zu werden, Vicar's wahren Namen und warnt ihn vor Wiel. (wie SHG.). Doch ist sie um das Leben des Helden, den sie sich wider ihren Willen nicht aus dem Sinne schlagen kann, besorgt: „Mache Wiel. deshalb unschädlich, — aber schon' sein Leben!" Neid. lässt nun Wiel. gefangen nehmen und lähmen.[3])

Während Neid. mit seinen Rittern im Königssaale weilt, ist draussen ein fremder Mann angekommen, der mit seinem Söhnchen Menschen und Tiere durch Flötenspiel zu wildem

---

[1]) In kurzen Ausdrücken wie „Mime's und der Zwerge Schüler", „Wieland, Wate's Sohn" wird ausserdem Wiel.'s Abstammung und Jugendzeit gedacht.

[2]) Später kommt es zu einem zweiten Wettstreite der Schmiede; Wackern. kann also hier das Panzerhemd nicht getragen haben.

[3]) Nun befriedigt auch dieser Ausgang Bath. nicht, die beständig mit ihrer heimlichen Zuneigung für Wiel. kämpft: „Gelähmt? Was hab' ich angerichtet! — So weit sollt's kommen nicht! Nun ist's zu spät!"

Tanze zwingt und davon erst ablässt, als er zum König beschieden wird. Es ist Eigel mit klein Isang. Eigel nennt dem Könige seinen Namen und erklärt, er sei gekommen, weil er von der Erhöhung seines Bruders am Königshofe gehört habe. Neid. aber kündet ihm die Lähmung Wiel.'s und fordert von Eigel den Schwur, „nie Wieland's Schmach zu rächen" (wie SHG.). Eig. schwört bei des Königs Treue. Nun nimmt ihn Neid. in seinen Dienst und verlangt gleich als Probeschuss den Apfelschuss von Isang's Haupte. Der Schuss gelingt.[1]) Auch zwingt sich der König (auf Zureden der Frauen) Eig. gegenüber äusserlich zu wohlwollender Aufnahme von dessen freimütigem Geständnis, dass er es im Falle eines Fehlschusses auf das Leben des Königs abgesehen hatte.

δ) Wiel.'s Rache und Flucht (IV. Aufzug).

[Schmiede Wieland's.]

Wiel. weilt gelähmt in seiner Schmiede. So stark schmachtet er noch in den Banden Bath.'s, dass er sich selbst einredet, der König habe nur gerechte Strafe an ihm geübt.[2])

Da erscheint Herl. in der Schmiede und bringt Bath.'s Ring, den diese beim Reiten zerbrochen hat. Sogleich erkennt Wiel. den Ring Elfenw.'s und den bisherigen Trug. „Rache! Blutige Rache jetzt!" tönt's von seinen Lippen. Bath., darauf besteht er, muss selbst kommen, den Ring zu holen.

Nach dem Weggange Herl.'s treten plötzlich Eig. und Helfr. in voller Waffenrüstung in die Schmiede. Eig. ist vom Hofe Neid.'s hinweg wieder nach den Wolfsthälern entflohen und beide Brüder haben jetzt König Rother, der hier als derselbe Raubkönig wie Neid. geschildert wird[3]), zu einem Über-

[1]) Die Verse des SHG.: „Den besten aller Schützen" etc. (s. oben S. 110, Anm. 3) veranlassen offenbar den Dichter, Bath., die in ihren Zauberspiegel geschaut hat, die Worte in den Mund zu legen: „Sonderbar! Dasselbe Bild! . . . In künftigen Tagen wird ein erfundener, neuer, nie dagewesener Held damit geehrt."

[2]) In ThS. und SHG. äussert sich der Held bekanntlich heuchlerischer Weise in diesem Sinne dem König gegenüber.

[3]) Wiel. spricht (S. 58): „Rother und Neiding! Mit einem Schlag

fall auf die Königsburg Neid.'s bewogen. Rother mit seinem Heere und die Brüder mit ihren Knechten sind heimlich gelandet und zu nächtlichem Überfall bereit. Wiel. erfährt weiter von den Brüdern die Rettung von Gattin und Sohn und wird selbst von Helfr. auf der Stelle geheilt.[1]) Die frohe Botschaft hat ihn wieder froh gemacht. Doch vor seiner Heimkehr will er noch Rache üben an Neid.'s Söhnen, Neid.'s Tochter, dann an Neid. selbst.

Die Königssöhne, Geri und Otwin, sind in die Schmiede zu Wiel. gekommen.[2]) Dieser bewegt sie dazu, beim nächsten Schneefalle rückwärts gehend wiederzukommen und wirft sie dann in seine Schatzkiste, dass sie darin elendiglich ersticken.

Bath. erscheint jetzt in der Schmiede, um ihren Ring zu holen. Doch welche Veränderung ist mit der Stolzen vor sich gegangen! Mächtig wirkt an ihr der Zauber des Ringes, der nunmehr in Wiel.'s Gewalt ist. Feurig beteuert sie Wiel. ihre Liebe, der sie scheinbar erwidert, um die Verhasste umarmen zu können.

Der nächtliche Überfall auf die Königsburg ist gelungen, Neid.'s Recken sind erschlagen, die Burg ist durch Feuer zerstört. Rother ist im Kampfe geblieben. Der schwerverwundete Neid. hat sich zur Schmiede Wiel.'s geschleppt, woselbst Bath. ihre Schande beklagt und der Schmied hohn-

---

zerschmettern solcher Freien Feinde!... Nicht Rache nur, die Pflicht erheischt es auch! Zu Meer, zu Land, sind's ja beide Räuber. Der Marken Plage! Ja so mag der eine nun den andern fressen und der vom Schmause übrig bleibt, soll Mimung da zum Tanz aufspielen mit Begleitung!"

[1]) SHG. S. 185 spricht Eigel:

„Auf deine Füsse stellt dich Bruder Helferich:
Er ist so kunsterfahren, er heilt dich sicherlich."

[2]) Um wieder ein Beispiel der wörtlichen Anlehnung an das SHG. anzuführen, gebe ich wieder: S. 56. Wiel. „So lüstern schon nach Schätzen wie nach seines Vaters Thron! Die echte Neidings-Brut! Verheissen und beloben." Vgl. dazu SHG. (S. 162):

Der Elfensohn gedachte wohl im erzürnten Muth:
„Versprechen und Verheissen! O rechte Neidingsbrut!
So lüstern nach Schätzen wie nach dem Königsthron."

lachend Neid. die Kiste öffnet, worin dieser seine gemordeten Söhne erblickt.

Zum Schlusse erscheint wiederum die Völve, deren Voraussagungen nun alle erfüllt sind. Sie wendet sich zu Bath. und Neiding.

„Bathilde! Höre! Drei Runen hatt' ich Dir geschnitten: „Hass ohne Genugthuung!" „Liebe ohne Fähigkeit!" „Brennendes Verlangen ohne Linderung!" Das brennende Verlangen ohne Linderung verbleibt der Tochter Neid.'s — denn Wiel. hat den Ring und — liebt sein Weib — nicht Dich! Das Ende nun!

(Zu Bathilden) Du trägst die Schande!

(Zu Neiding) Naströnd [der Totenküste] bist Du verfallen nach Jahresfrist. Die Völve sieht's und spricht's!"

Wiel. ruft nun: „Zu Schiff! Zu Schiff! Mein Weib, mein Kind erwarten mich!"

Bathilde: „Ich Unglückselige! Er geht und mein Verlangen bleibt."

II. Rückblick auf die Dichtung nebst Quellenbesprechung.

Einfachheit und Klarheit des Aufbaues treten in diesem Drama günstig hervor. Dagegen ist die Einfachheit des sprachlichen Ausdrucks durch allzu starke Beiziehung der Mythologie gestört.

Das SHG. diente durchwegs zur Vorlage. Die einzelnen Abweichungen des Dichters von demselben traten bereits während der Untersuchung zu Tage. Einen wesentlichen Unterschied vom SHG. (und Vkv.) bietet die Dichtung dadurch, dass die Walküren den Brüdern nicht entfliegen.

Der Anfang des Dramas erinnert an den der Keck'schen Erzählung, an den WW. aber erinnert uns einmal die Äusserung Bath.'s, Gram nur als ihren Spielball benützen zu wollen und dann insbesondere der gemeinsame Überfall der beiden Brüder Wiel.'s und König Rother's auf Neid.'s Burg.

Ganz dem Dichter eigen ist die Einführung der Völve, durch deren Weissagungen den Ereignissen der Stempel der

göttlichen Vorausbestimmung aufgedrückt wird und deren Rolle am Schlusse als Rachegöttin von wirksamem Eindruck ist.

Zur inneren Gestaltung der Dichtung habe ich noch zu bemerken:

Als ein Widerspruch muss es erscheinen, wenn Eig. im 1. Aufzuge erklärt, stracks mit seinen Leuten Wiel. ins Land Neid.'s nachfolgen zu wollen, dann aber erst dort eintrifft — ohne Waffengewalt, als wehrloser Spielmann wie im SHG. — wenn die Ereignisse am Königshofe bereits bis zur Lähmung Wiel.'s gediehen sind. Nach nochmaliger Rückkehr nach den Wolfsthälern greift er endlich am Schlusse des Dramas mit Helfr. und Rother den König Neiding an.

Auf den veränderten Charakter Bath.'s — die übrigen Charaktere weichen nicht wesentlich vom SHG. ab — hinzuweisen, nahm ich bereits während der Untersuchung der Dichtung Gelegenheit. Ich möchte sie jetzt als eine Mischung der Bathilde des SHG., des WW. und der Keck'schen Erzählung bezeichnen. Ausserdem verleiht ihr der Dichter noch einen neuen Charakterzug dadurch, dass er die Heldenstärke Wiel.'s auf sie solchen Eindruck machen lässt, dass ihr Herz wider ihren Willen sich Wiel. zuwendet und immer schwerer sich beschwichtigen lässt, obwohl ihr ganzer Stolz gegen diese Schwäche sich aufbäumt. Schwere Kämpfe hat sie gegen diese heimliche Leidenschaft zu bestehen, die sie „umgarnt, umschlingt, die Willenskraft ihr lähmt".

Gustav Körner, 'Wieland der Schmied'.
Ein deutsches Drama in fünf Aufzügen 1893.

Die zu Leipzig 1893 erschienene Auflage dieses Dramas ist vollständig vergriffen und es gelang mir nicht mehr ein Exemplar derselben zur Hand zu bekommen. Um so dankbarer begrüsste ich es, dass Herr Körner auf mein Ersuchen hin mir in liebenswürdigster Weise einen kurzen Auszug der Fabel seiner Dichtung zur Einsicht übersandte. So konnte ich wenigstens dann aus diesem Auszug erschliessen, dass auch die Körner'sche Dichtung vom SHG. ihren Ausgang nimmt.

Hauptquelle des Körner'schen Wieland dürfte also wiederum das SHG. sein.

Joseph Börsch, 'Wieland der Schmied'.

Drama in fünf Aufzügen 1895.

Ausgabe Bonn 1895.

I. Der Personenstand der Dichtung; Einführung der Hauptcharaktere.

Der Personenstand der Dichtung ist derselbe wie im SHG.[1]) Nur wenig Abweichendes ist zu berichten:

Die Person des Marschalls Gram fehlt[2]); dafür ist aus einem anderen Teile des Simrock'schen Amelungenliedes Eberwin (Eberwein, Wildeber, s. ob. S. 100, Anm. 1) als der Sohn Schlagfider's übernommen und (mit Keck) nach der Vkv. die Königin (Bertha) als handelnde Person eingeführt.

Die Namensbezeichnungen erlitten dem SHG. gegenüber zum grossen Teile insofern eine Änderung, als sie unmittelbar den Namensformen der alten Berichte angepasst sind. So trägt der eine Bruder Wieland's nach der Vkv. wieder den Namen Schlagfider und so nennen sich die Walküren Alwit, Schneewit, Schwanwit.

Andere Namen werden von der ThS. in engem Anschlusse an die altnordische Form übernommen, so Nidung, Isung, Regin. Ottar wird der jüngere Bruder Otwin's benannt und anstatt der alten Meisterin Herlinde der Königstochter die junge Dienerin Gertrud beigegeben.

Die Hauptcharaktere.

Wieland. Als ein wesentlicher Zug ist an dieser Dichtung die durchgeführte Vermenschlichung von

---

[1]) Doch sei gleich von vornherein darauf hingewiesen, dass als unmittelbare Vorlage dem Börsch'schen Drama die Keck'sche Erzählung diente, wofür der Nachweis erbracht werden wird.

[2]) Mit ihm fehlt so auch das von Simrock geschaffene Liebesverhältnis zu Bath.; statt Gram stirbt durch die Hand Wiel.'s Regin, dem hier jedenfalls nach dem Beispiele der ThS., wo der von Wiel. Getötete der 'dróttseti' des Königs ist, das Truchsessenamt übertragen ist.

Wiel.'s Charakter hervorzuheben. Der Dichter hat seinem Wiel. das Starre der elbischen Natur genommen, das im SHG. und in der Keck'schen Erzählung noch deutlich hervortritt; er hat ihn zum Menschen von Fleisch und Blut gemacht, der nicht ausschliesslich von dämonischen Rachegelüsten geleitet wird, sondern dessen Herz auch rein menschlichen Regungen zugänglich ist.[1])

Darum kann aufrichtige, nicht allein an den Ring geknüpfte Liebe zu Bath., die hier echte, edle Weiblichkeit ziert, in sein Herz einziehen. Die Liebe ist so stark, dass er, obwohl aus seiner Verbannung des Nachts heimlich an den Hof zurückgekehrt, mit dem Vorsatz den König zu bestrafen und Bath. rücksichtslos den Ring zu entreissen, beim Anblicke der unschuldsvollen Schläferin es nicht über sich bringt, derselben das geringste Leid zuzufügen. Bath. behält seinen Ring, der doch für ihn selbst so unendlich wertvoll ist und um der Tochter willen schont er auch des Vaters.

Ein weiteres Zeugnis für die Vermenschlichung seines Charakters:

Als er von den Leuten des Königs aufgegriffen wird und dieser an ihm eine unerhörte Marter vollziehen lässt, da verschliesst er nicht, wie im SHG. und besonders in der Keckschen Erzählung, nach starrer Elbenart den Grimm ob dieser Frevelthat in seinem Innern, nein er zeigt sich als echtes Menschenkind, sein ganzes Ich bäumt sich auf gegen eine solche Vergewaltigung und lieber möchte er sterben als die Verstümmelung ertragen.

Wirkliches Rachegefühl zieht nach diesem Frevel in sein Herz ein. Es fallen ihm die Königssöhne zum Opfer; auch thut er Bath. — nach hartem Seelenkampfe — Schande an. Doch wird er bei Bath.'s Umarmung nicht weniger von Liebe denn von Rache durchdrungen, während im SHG. die Liebe keinen Anteil daran hat. Und später gereut ihn die That, und er spricht der armen Verlassenen Trost zu. Ja er ge-

---

[1]) Trotzdem wird in der Dichtung, in reiner Anlehnung an das SHG. (Vkv.), die elbische Natur Wieland's gelegentlich erwähnt, z. B. „Du scheinst mir elbischer Natur“ (Worte des Königs, S. 36).

denkt Bath.'s noch in Dankbarkeit, nachdem er schon in die Arme Alwit's zurückgekehrt ist.

Es leuchtet uns darum aus den angeführten Momenten die Vermenschlichung des Charakters des Hauptbelden der Dichtung entgegen.

N i d u n g. Der Niarenkönig, schon SHG. und noch mehr in der Keck'schen Erzählung niedrig eingeschätzt, ist hier zum wahren Scheusal geworden. Nid. ist ein feiger, diebischer, schurkischer und grausamer Herrscher. Seine Liebe zu Bath. allein könnte uns an ihm noch sympathisch erscheinen, doch schmäht er auch diese seinem Charakter gemäss, als sie ihre Schande gestanden hat (wie in der Keck'schen Erzählung).

D i e K ö n i g i n u n d B a t h i l d e.

Beide sind zwei edle, vornehme Frauengestalten.

Während in der Vkv. die K ö n i g i n ihren Gemahl ungünstig beeinflusst, sucht sie hier durch ihre Bitten seinen bösen Thaten Einhalt zu thun und zeigt sich in ihren Gesprächen mit Bath. als eine makellose, tieffühlende Seele.

B a t h i l d e ist ein mit allen Vorzügen des Körpers und des Geistes ausgestattetes Mädchen. Es macht ihr der Zauberring, den sie sich so sehnlichst erwünscht hat, keine Freude mehr, seitdem sie weiss, dass der Vater ihn hinterlistig geraubt und nicht in ehrlichem Kampfe errungen hat. Ja sie befürchtet jetzt, dass der Ring ihr kein Glück bringen wird, da er ein unrechtmässig erworbenes Gut ist. Sie erkennt den Wert Wiel.'s, der unter der Maske eines niedrigen Mannes vor ihr dient; sein Anblick verwirrt sie, sie vermutet einen Höheren in ihm.[1]) Ihr Herz schlägt ihm nicht gleichgültig entgegen, nachdem sie seine Zuneigung zu ihr fühlt. Doch sträuben sich ihr Stolz und ihr jungfräulicher Sinn, Wiel. ihre wahren Gefühle zu zeigen und sie gibt sich ihm als unnahbar, so gerne sie ihm auch an die Brust geflogen wäre, als er sie als

---

[1]) Vgl. S. 51:
Ist's einer der drei Hohen, die die Welt
Durchwandern und die Menschen prüfen? Scheue
Die Götter, Vater! Dieser Fremdling mit
Der Glut der Augen und den Feuerlocken
Fast glaub ich, es ist Loki selbst.

Preis errungen hat. Wie viel lieber möchte sie Wiel. angehören als dem Schwedenkönige, an den sie wie eine Ware verhandelt werden soll, wogegen sich ihr weibliches Ehrgefühl aufbäumt. Ach hätte sie doch den Mut besessen, damals ihre Liebe zu Wiel. offen zur Schau zu tragen, hätte sie doch damals ihre mädchenhafte Scheu nicht zurückgehalten, Wiel. als ihren Gemahl zu fordern: das Unglück, das später Wiel. betroffen, wäre ausgeblieben. Also lauten ihre Selbstvorwürfe. Wie unglücklich fühlt sie sich doch, seitdem sie durch ein unbedachtes Wort die Lähmung des Schmiedes heraufbeschworen hat. Dass Wiel. sie umarmt hat, sieht sie als gerechte Vergeltung für den Frevel des Vaters an. Mit rührender Liebe hängt sie nachher an Wiel. und will bei ihm bleiben, die Magd des armen Schmiedes sein, an seiner Seite des Vaters Zorn und der Welt Hohn ertragen. Ihre Liebe zu Wiel. schwindet nicht, als dieser ihre Bitte abschlägt und zu den Seinen zurückkehrt, ja die Edelmütige rettet Eigel und den kleinen Isung aus dem Kerker.

Die Bath. dieser Dichtung hat also nichts mit der stolzen, übermütigen Maid, der argen Zauberin[1]) des SHG. gemein, deren Stolz erst bricht, als Wiel. sie gedemütigt hat und der Ring sie zu schmerzhafter Minne zwingt, noch weniger aber mit der herzlosen grausamen Bath. der Keck'schen Erzählung.

Die drei Walküren. Die Walküren sind hier als solche nach der Vkv. und der Keck'schen Erzählung gezeichnet, nicht nach dem SHG., welches sie eigentlich nur für ihren Kampf gegen Neid. zu Schlachtjungfrauen stempelt. Hier treibt sie die wiedererwachte Kampfeslust, nicht blosse Lust zum Fliegen, von den Brüdern fort, und sie wollen zum weiteren Unterschiede vom SHG. wieder zurückkehren, wenn ihre Kampfeslust gesättigt ist.

Die drei Brüder. Der Dichter verband die drei Brüder genau nach der Keck'schen Erzählung, so dass ihre Künste sich an die beiden Grimm'schen Märchen N. 124. 129

---

[1]) Bath. besitzt kein Zauberwissen. Sie erkennt darum Wiel. nicht vermöge eines solchen, dieser muss sich vielmehr selbst offenbaren.

anschliessen: Wieland der Schmied, Eigel der Schütz und Heilkünstler, Schlagfider der Fechter.

II. Untersuchung der Dichtung.

α) Überfall König Nidung's und Flucht der Walküren (I. Aufzug).

Der Beginn der Dichtung zeigt folgende Situation:

Die drei Brüder stehen im Kampfe König Nid. gegenüber, der nach den Wolfsthälern gekommen ist, um an den Walküren Rache zu nehmen. Den in den Wolfsthälern während des Kampfes einsam zurückgebliebenen Walküren ist aber jetzt nach siebenjährigem Verweilen bei den Brüdern der Trieb der Schwanjungfrau wieder erwacht, der alle sieben Jahre wiederkehrt. Sie benutzen daher die Abwesenheit ihrer Männer im Kampfe, um sich der Schwanengewande zu bemächtigen und schicken sich eben an, davon zu fliegen und die Walkürenlaufbahn wieder aufzunehmen (wie Keck'sche Erzählung). Schneewit, die Gemahlin Eigel's, der einst die Verwundete aus den Fluten gerettet hat[1]), kommt es am schwersten an, sich von ihren Lieben zu trennen; sie hat einen harten Kampf mit ihrer Gatten- und Mutterliebe zu bestehen. Doch auch sie kann nicht hinter den Schwestern zurückbleiben:

Gerne blieb' ich;
Doch würd' ich sterben hier. Auch mich verzehrt
Der Schlachtenjungfrau Gram und Lust. Die Nornen
Entfachen alle sieben Jahr' im Herzen
Uns den Walkürendrang, der uns beherrscht.[2]) (S. 7.)

Allein treibt auch die Notwendigkeit die Schwestern zum Fluge (vgl. Vkv. Str. 3 [6]), so wollen sie doch wiederkehren, wenn ihre Kampfeslust gestillt ist, ja sie müssen wiederkehren,

---

[1]) Wie im SHG.; doch gerät dagegen Wiel. nicht wie dort in Ran's Netze und kommt nicht mit Wachilde in Berührung.

[2]) Alwite sagt ferner, wie in der Keck'schen Erzählung, vor dem Verlassen der Wolfsthäler: „Ja, wer vom Walde kommt, wird sich nicht freun“ (vgl. ob. S. 141, Anm. 1).

da der Ring, der mit den 700 nachgebildeten am Lindenbaste (Keck'sche Erzählung) aufgehängt ist, zurückbleibt, seine Berührung aber einzig die Schwanenhemden wieder vom Körper loslösen kann (Keck'sche Erzählung). Gar bald würden sie zurückkehren, ihre Lieben wieder zu umarmen, so beschwichtigen sich die Schwestern selbst vor ihrem Wegfliegen.

Mit dem Ringe nun hat es diesmal folgende Bewandtnis:

Er ist der ältesten der Schwestern, Wiel.'s Weibe, von der Norne in die Wiege gelegt worden (SHG.). Durch Berührung mit ihm legt sich den Schwestern die alle sieben Jahre sich regende Walkürenlust (Keck'sche Erzählung). Auch bewirkt er (wiederum nach der Keck'schen Erzählung) die Entzauberung aus der Vogelgestalt, während er im SHG. die Verzauberung in dieselbe herbeiführt. Natürlich fehlt ihm schliesslich auch nicht die dritte allbekannte Eigenschaft Liebe zu erregen, und es wird der Ring dieser Eigenschaft wegen auch hier von Bath. erstrebt, doch in durchaus tadelfreier Absicht. Denn sie wünscht nur durch ihn „zu fesseln den künftigen Geliebten und des Lebens stets wechselnd Glück" (S. 26). Überhaupt ist in dieser Dichtung kein so hohes Gewicht auf diese letzte Eigenschaft des Ringes gelegt; es wirken vielmehr die beteiligten Personen durch ihre Charaktere selbst auf einander ein. Die Charakterzeichnung also ist in den Vordergrund gerückt.

Die aus dem Kampfe siegreich zurückkehrenden Brüder finden die Gattinnen entflogen. Darüber erfasst sie grosse Trauer. Doch nicht alle Hoffnung auf deren Wiederkehr ist geschwunden. Wieland verkündet (S. 16):

> *„Glück auf, uns bleibt ein schwacher Hoffnungsschimmer,*
> *Der Ringe zählt' ich siebenhundertein.*
> *Dann haben wir auch noch den Zauberring,*
> *Und unsere Frauen müssen wiederkehren,*
> *Denn lang ertragen sie nicht das Gewand."*

(Vgl. Keck'sche Erzählung.)

Eig. und Schlagf. eilen nun gegen Morgen und Mittag, die Entflogenen zu suchen, Wiel. bleibt zurück.

Um Nahrung beizuschaffen, begibt sich Wiel. nach dem Weggange der Brüder mit den Knaben auf die Jagd (wie

Keck'sche Erzählung). Unterdessen dringt Nid., der auf seinen Schiffen heimlich zurückgekehrt ist, in die Behausung ein, nachdem Regin die Abwesenheit der Bewohner ausgekundschaftet hat. Den Weg zu den unzugänglichen labyrinthischen Wolfsthälern hatte dieser auf dieselbe Weise gefunden, wie die Schwestern zuvor dem Labyrinthe entrannen, nämlich mit Hilfe eines Fadens, der dasselbe, wie einstens der Faden Ariadne's die Behausung des Minotaurus, zugänglich gemacht hat (vgl. Keck'sche Erzählung).

Der König ist also, nachdem er der Tapferkeit der Brüder entwichen, auf Schleichwegen zurückgekehrt, um feige Wieland's Schätze zu rauben, die dieser, wie Regin bemerkt, „dem Alberich aus Glockensachsen raubte, als tückisch sie den Vater ihm ermordet", die „Mimes Zögling und der Zwerge selbst gefertigt" (Keck'sche Erzählung). Vermittels einer Zauberwurzel, welche die gütige Norne Bathilden geschenkt, öffnet er die Thüren und findet den echten Ring heraus, den er der Tochter versprochen hat. Diesen nimmt er an sich, die übrigen aber hängt er wieder am Baste auf. Mit dem gewonnenen Raube kehrt er vom unwürdigen Feldzuge nach Hause zurück.

β) Wiel.'s Ankunft bei König Nidung und sein Dienst am Hofe (II. Aufzug).

Wiel. kommt in seinem Kahne, einem kunstvoll gehöhlten Baumstamme, an Nid.'s Gestade geschwommen. Kaum hatte er die Rückkehr eines der Brüder erwarten können, nachdem er sein kostbarstes Gut, den Ring, geraubt fand. Als endlich Schlagf. zurückkam — im Schwarzwald[1]) hatte diesem eine Wala von den Schwestern berichtet, dass sie nach dem Süden gezogen seien und Etzel's Heer umschwärmten —, übergab er dem Bruder die Knaben und bereitete die Fahrt in Nidung's Land. Denn dass nur dieser der Räuber gewesen war, stand bei ihm fest. Während im SHG. Wachilden's Nixen mit lieblichem Gesange seinen Kahn umgaukelten, war

[1]) Vgl. Vkv. Str. 1[1, 2]: Meyjar flugu sunnan
Myrkvið igǫgnum.

hier seine Fahrt nicht so unbeschwerlich. Wachilde schien ihren Enkel vom unheilvollen Gestade ferne halten zu wollen.

Nicht von Fischern wird hier Wiel. ans Land gezogen, sondern er entsteigt selbst dem Kahne. Der Schleicher Regin sieht ihn nach der Landung seine Schatzkiste vergraben. Wiel. erblickt hierauf das falsche Gesicht des widrigen Höflings und beide geraten sofort in einen heftigen Wortstreit, den erst die Ankunft des Königs und seiner Tochter endigt. Nid., der mit Misstrauen das selbstbewusste, freie Wesen des Fremdlings erkennt, frägt ihn um seinen Namen. Wiel. nennt sich Goldbrand, Goldhort's Sohn (SHG.). Der König nimmt ihn hierauf in seinen Dienst, da der Fremdling seiner Aussage gemäss „manche Kunst kennt und gehorchen gelernt“ hat (SHG.).[1]

Schon während dieser Unterredung hat Wiel. das Schwert, das Nid. am Gürtel schimmert, als seines erkannt, und den Ring seiner Trauten, den Bath. am Finger trägt.[2] Er frägt

---

[1]) Nicht ganz so demütig wie im SHG. lautet es hier jedoch: „Gehorchen lernt' ich, aber herrschen auch.“

[2]) Wiel. spricht (S. 32):

Gewissheit hab ich! Es schimmert dem Nidung
Ein Schwert am Gürtel, das selber ich schärfte,
So gut ich's verstand, ich hatt' es so herrlich
Gehärtet. Nun ist mir ferne der Stahl.
Nie schafft man ihn wieder zu Wielands Schmiede,
Und den Ring meiner Trauten trägt Bathild am Finger.“

Vgl. dazu Vkv. Str. 18:

Svá skinn Niðaði
sverð á linda,
þat er ek hvesta
sem ek hagast kunna,
ok ek herðak
sem mér hœgst þótti;
sá er mér fránn mækir
æ fiarri borinn,
sékka ek þann Vǫlundi
til smiðju borinn.

Str. 19. Nú berr Bǫðvildr
brúðar minnar
— biðka ek þess bót —
bauga rauða.

sich nachher, warum er nicht gleich den König niedergeschlagen und den Ring von der Tochter Hand gerissen habe. Doch tröstet er sich damit, dass das Schicksal ihm den rechten Augenblick zur Rache zeigen werde (vgl. Keck'sche Erzählung).

Der König vertraut ihm nun die Obhut dreier Tischmesser an; es erfolgt der Verlust eines derselben und die Schmiedung eines neuen (nebst dem dreikantigen Nagel) in Amil's Schmiede.[1]) Bei Tische verrät die Schärfe des Messers Goldbrand. Es kommt zur Wette mit Amil.[2]) Doch bietet sich dieser nicht freiwillig zum Wettstreite an, sondern der König zwingt ihn dazu. Amil hat ferner nicht eine ganze Rüstung zu fertigen, sondern Wiel.'s Schwert soll sich nur an Amil's Helm erproben. Die Frist beträgt nur 12 Tage, und während aus der Umgebung des Königs Dankrat — aus Mitleid [3]) — sich für Amil verbürgt, thut es für Goldbr., dem kein Bürge sich meldet, der König selbst.

Bevor die Handlung am Hofe weiterschreitet, ist eine Episode eingeschaltet, in welcher uns von den Walküren Nachricht gegeben wird. Aus Schlagf.'s Angabe wissen wir bereits, dass sie Etzel's Heer umkreisen. Nun steht die Schlacht bevor, die gewaltige Völkerschlacht auf den katalaunischen Gefilden, aus welcher Alvit Theodorich, den Helden der Visigoten, als Wodans Liebling nach Walhalla zu tragen bestimmt ist. Eine herrliche Siegesverheissung des Germanentums schliesst sich in feuriger Schilderung an diesen Bericht an und die Heimkehr der Schwestern nach dieser Schlacht wird vorhergesagt. Alwit antwortet Schneewit, die in diesem Sinne frägt (S. 43):

„Ja wohl, dann ruht die Welt, des Kampfes müde!"

Wir kehren wieder an den Hof Neid.'s zurück. Goldbr. soll sein Schwert schmieden. Der König hat ihm auf

---

[1]) Nachdem Amil den Nagel betrachtet hat, ruft er:
„So denk ich mir sieht aus der Keil, der von der Wolke fährt."
(Nach der Keck'schen Erzählung.)

[2]) Der übrigens schon am Raubzug gegen Wiel. teilgenommen hat.

[3]) Dankrat ist der einzige rechtliche Mann am Hofe des Königs; alle übrigen sind würdige Diener ihres Herrn.

der nahen Insel Seestadt (Vkv. Sævarstaðr) eine Schmiede erbauen lassen, doch Goldbr. stösst auf die bekannten Hindernisse: seine Werkzeuge und Schätze sind gestohlen und als der König seinen ganzen Hof versammelt, kann er den Dieb nicht entdecken. Er fertigt das Bildnis Regin's, der vom König an den Schwedenkönig Harold (der Osangtrix der ThS. und Rotherich des SHG.) gesandt ist. Regin's Diebstahl wird so dem Könige offenbar.[1]) Er muss nach seiner Rückkehr das gestohlene Gut herausgeben. Wiel. erhält die Werkzeuge, die Kleinodien aber behält der König (Keck'sche Erzählung). Es tritt in dieser Dichtung eben überall der schurkische, habgierige Charakter des Königs in den Vordergrund. Regin ist also der Geprellte. Seine Worte, die er, vor dem Eingange zu den Wolfsthälern lauernd, gesprochen, bewahrheiten sich:

„Ja, das [Stehlen] verstehn wir alle, nur des Königs
Erhabne Majestät nimmt alles offen.“

Das Herstellungsverfahren des Schwertes ist dem SHG. gegenüber etwas vereinfacht. Es unterbleibt die Vogelmastung und Wiel. begnügt sich mit einmaliger Probe am Flusse, ohne Beisein des Königs. Den Charakter seines Herrn hat der Held schon hinlänglich erkannt, um vorauszusehen, dass dieser ihm das Schwert — er benannte es Mimung nach seinem Lehrmeister Mime (SHG.)[2]) — abfordern wird. Darum muss er nicht erst durch eine Vision (SHG.) zur Fertigung eines zweiten Schwertes gemahnt werden.[3])

---

[1]) Der Dichter wollte jedenfalls die Bildnisfertigung nicht missen. Denn an und für sich ist diese Episode überflüssig. Wiel. braucht doch nur, um dem Könige den Dieb zu bezeichnen, zu sagen „es ist der Mann, mit dem du mich nach meiner Landung im Wortstreit betroffen“ und Nid. hätte sich sofort Regin's erinnern müssen.

[2]) Wie im SHG. wird ferner, S. 54, der Mimung über Balmung, Eckesachs, Nagelring gestellt.

[3]) Vgl. Wieland's Worte:

„Doch Götter hütet, dass du in die Hand
Des feigen Nidung kommst“

mit dem Satze in der Keck'schen Erzählung: „Aber verhüten die Götter, dass du in die Hand des gierigen und feigen Neid. kommst.“

Am Tage des Wettstreites fällt der siegesgewisse Amil durch Wiel.'s Waffe, die der Held nach diesem Streite verbirgt. Der König aber erhält den nachgemachten Mimung.

γ) Wiel. holt den Siegstein; seine Verbannung und Lähmung (III. Aufzug).

Nid. zieht dem in sein Reich eingefallenen Schwedenkönige entgegen. Eine Schlacht wird geschlagen und nur Goldbrand's Umsicht und die hereinbrechende Nacht retten das Heer Nid.'s vom Untergange; denn der König hat seinen Siegstein zu Hause gelassen. Goldbr. fällt nun die Aufgabe zu, durch Herbeischaffung des Siegsteins bis zum nächsten Morgen das Heer zu retten, für welche That ihm der bedrängte König Bath.'s Hand verheissen hat. Durch die wunderbare Schnelligkeit Schimmings (den er wie im SHG. im Kahne mitgebracht hat) gelingt das Unternehmen, obwohl das Heer bereits fünf Tagreisen vom Hofe entfernt ist. Es kann uns gewiss nicht überraschen, wenn der schurkische König wie in der Keck'schen Erzählung auf den Gedanken kommt, sich Wiel.'s zu entledigen, nachdem dieser das Kleinod gebracht, und sich so den Lohn zu sparen. Mit dem würdigen Regin heckt er also den Plan dazu aus und überträgt diesem die Ausführung (Keck'sche Erzählung). Regin lauert gleich dem Truchsess der ThS. mit seinen Leuten dem zurückkehrenden Goldbr. auf und büsst wie dieser seine verbrecherische Absicht mit dem Tode.[1]) Natürlich benutzt der gewandte König sofort diesen Umstand, um Goldbr. den Lohn zu weigern, da er seinen „edlen Truchsess" erschlagen hat. „Der Mörder seines treuen Dieners" (Keck'sche Erzählung) muss in die Verbannung gehen.

Wieland kehrt des Nachts heimlich an den Hof zurück, um am schurkischen König Rache zu nehmen und seinen Ring von Bath.'s Finger zu streifen (Keck'sche Erzählung). Doch habe ich bereits oben berichtet, dass der Held durch

[1]) Eigentümlicherweise führt Wiel. den Todesstreich gegen Reg. hier nicht mit Mimung, er hat dieses Schwert vielmehr in seinem Verstecke gelassen.

den Anblick der schlafenden Bath. so bewegt wird, dass er ihr den Ring nicht nehmen kann und um der Tochter willen auch des Vaters schont.[1]) Einzig aus einem zurückgelassenen Zettel war zu erkennen, dass Wiel. im Schlafgemache Bath.'s geweilt hatte. Von den Schätzen, die ihm der König geraubt, nahm er nur Einiges an sich. Der König verstand jedoch Wiel.'s Grossmut nur schlecht zu würdigen. Der Feige erzittert ob der Gefahr, die während der Nacht über seinem Haupte geschwebt hat und er schickt seine Leute gegen Wiel. aus. Gleich wie im SHG. gelingt es den ausgesandten Häschern, dank unzerreissbaren Ketten, die Wiel. einstens selbst geschmiedet hat, den Helden zu fesseln. Frisch gefallener Schnee hatte ihnen Wiel.'s Spur verraten (Keck'sche Erzählung). Der König stellt an seinen Gefangenen die Frage nach dem Ursprunge des Goldes in den Wolfsthälern (Keck-sche Erzählung). Wenn ihm der Held zur Antwort gibt:

„*Hier fand ich auch kein Gold wie bei der Fahrt*
Von Grane. Fern vom Rheine ist dein Reich
Und Freias Thränen findst du nicht im Nord.
Wir Brüder hatten wertes Gut, als wir
Noch lebten heil im lieben Heimatslande,"

so erkennen wir daraus eine Vermengung der in der Keck-schen Erzählung (nach der Vkv.) und im SHG. gegebenen Antwort. Ein unglückseliges Wort der ob Wiel.'s Anblick entsetzten Bath. hat die Lähmung des Helden zur Folge.[2]) Umsonst flehen die Frauen für den Unglücklichen, umsonst rast Wiel. in ohnmächtiger Wut.[3]) Der grausame Befehl wird an ihm vollzogen.

δ) Wieland's Rache (IV. Aufzug).

Wie in der Vkv. wird der gelähmte Schmied jetzt nach

[1]) Diese Scene ist psychologisch weit besser begründet als in der Keck'schen Erzählung (vgl. ob. S. 141, Anm. 1).

[2]) Während in der Keck'schen Erzählung Bath. absichtlich die Lähmung des Helden herbeiführt.

[3]) Die Gründe, weshalb sich Wiel. hier so sehr gegen diese Marter wehrt, sind bereits oben erwähnt.

der einsamen Schmiede auf Seestadt gebracht.[1]) Dort begegnen wir ihm wieder. Ein leidenschaftlicher Ausbruch seiner Gefühle zeigt uns von neuem, dass der Dichter seinem Helden die elbische Natur ganz abgestreift hat.[2])

Bath. hat sich in seinen Augen gegen ihn schwer versündigt:

„*Ha Bathilde,*
Du sprachst ein böses Wort, als ich in Banden
Da stand, und als mein Auge Rettung suchte
In deinem Auge!" —

Wiel'.s Rache vollzieht sich in bekannter Weise:

Die Königssöhne suchen Wiel. in seiner Werkstätte auf und wollen sein Geschmeide sehen. Die Kiste, die dasselbe barg, ward ihr Grab (Keck'sche Erzählung). Auf Wiel. ruht kein Verdacht, da dank seiner List die Spuren der Knaben von der Schmiede zum Walde führen. Ausserdem hat er durch geheuchelte Anerkennung der Gerechtigkeit seiner Strafe jeden Verdacht Nid.'s zerstreut (ThS., SHG., Keck-sche Erzählung).

Nach den Königssöhnen fällt Bath. zum Opfer: Ihre Nächte sind unruhig und qualvoll, seitdem Wiel. so furchtbares Unrecht erlitten hat. Stets muss sie des Unglücklichen gedenken und eines Morgens findet sie ihren Ring gebrochen — wohl im angstvollen Ringen der Hände.

Um nicht den Eltern neuen Kummer und neue Besorgnis zu bereiten, will sie das Kleinod durch Wiel. wieder zusammenfügen lassen und sendet ihre Zofe deshalb damit zur Schmiede. Bringt dem Helden der Anblick des Ringes auch nicht dieselbe schmerzhafte Überraschung wie im SHG. (da er ihn ja längst an Bath.'s Hand weiss), so will er doch wie dort die Gelegenheit ergreifen, um Bath. in seine Nähe zu bringen und fordert darum das persönliche Erscheinen der-

---

[1]) Vgl. Ok settr i hólm einn, er þar var fyr landi, er hét Sævarstaðr (Vkv., Prosastelle nach Str. 17).

[2]) Dieser Gefühlsausbruch erinnert den Leser unwillkürlich an die entsprechende Scene des WW.; auch äusserliche Übereinstimmung herrscht zwischen beiden Scenen, da Wiel. hier wie dort sein Werkzeug unwillig von sich stösst.

selben in der Schmiede. [1]) Er kämpft indessen einen schweren Kampf in seinem Innern, ob er der geliebten Königsmaid etwas zu Leide thun soll, und als er sie schliesslich doch gewaltsam umarmt [2]), fügt er diese Schmach nur der Tochter des Nid., nicht der Person Bath.'s zu.

Bath.'s Dahinsiechen, das sie jetzt nach der That Wiel.'s befällt, wird der Trauer um ihre Brüder zugeschrieben. Ein nachgemachter Ring — Wiel. hat den echten behalten — hilft ihre Schande nach aussen verbergen (SHG.).

Wiel. hat nunmehr seine Rache vollbracht. Da erscheint jetzt sein Bruder Eigel mit dem kleinen Isung am Könighofe und sucht bei Nid. Dienst. Während er in Wirklichkeit gekommen ist, um dem Bruder beizustehen, von dessen Unglück er gehört hat, gibt er Nid. gegenüber vor, er habe den Hof der Söhne Nordian's verlassen, da er sich mit Widolf nicht vertragen konnte (vgl. Keck'sche Erzählung). Seine Schiesskunst und Heilkunde bestimmen den König, Eigel, der sich Hornbog (der Nachfolger Gram's im SHG.) nennt, aufzunehmen. Den kleinen Isung aber überweist er, da er selbst den Gesang hasst, an Bath.; diese möge er durch seine Lieder erheitern (Keck'sche Erzählung).

In einer Zusammenkunft mit dem Bruder gesteht Wiel. diesem seine Rache. Doch beim Gedanken an Bath. schwindet der Traum der süssen Rache bereits aus seiner Brust:

> „*Und denk ich an Bathilde, an die Blüte,*
> *Die Lieb und Hass zugleich geknickt, so fasst*
> *Ein Schrecken mich.*" (S. 88.)

Wiel. eröffnet nun Eig. den Plan, durch die Lüfte Nid.'s Rache zu entrinnen und bittet ihn, mit Isung Federn für ein Vogelgewand zu sammeln.

Auch eine Unterredung mit Bath. kommt vor seinem

---

[1]) Wie in der Keck'schen Erzählung ruft er (nach Vkv. Str. 27):
„Und sag, ich bessre aus den Bruch im Golde,
Dass er noch feiner dünkt dem hehren Vater,
Dass ihn noch schöner preist die liebe Mutter,
Doch ihr erschein' er anders nicht als eh'." (S. 82.)

[2]) Er hat ihr wie in Vkv. Str. 28 einen Trunk Äl gereicht; Keck's künstlicher Sessel fand also nicht des Dichters Billigung.

Weggehen noch zustande (ThS.). Es ist eine ergreifende Scene, wie Bath. Wielanden beschwört [1]), sie nicht zu verlassen und sie als seine Magd an seiner Seite zu dulden. Doch Wiel. kann nicht bleiben, er muss nach den Auen zurück. [2]) Er fordert Bath. auf, den Sohn, den sie gebären werde, Wittich zu nennen und ihm zu sagen, dass sein Vater das Schwert Mimung, den Helm Glimme und eine Waffenrüstung für ihn verborgen habe und den ewig jungen Schimming ihm hinterlasse. [3]) In Anspielung auf die ThS. und die mhd. Gedichte lässt der Dichter Wiel. über den Sohn verkünden:

„Ich seh im Geist ihn als der Männer Zierde,
Als herrlichsten der Helden, den der Sänger
Wird preisen unter Nordlands kühnen Recken
Und in den Auen, die der Rhein durchflutet,
An dessen Ufern Deutschlands Söhne zechen.“ (S. 97.)

Wachilde ruft jetzt aus der die Insel Wiel.'s umschliessenden Flut dem Enkel zu, seinen Ring ihr ins Meer zu werfen, damit die Walküren entzaubert würden, die klagend über der Bucht an den Wolfsthälern kreisten. [4])

Frohe Kunde für Wiel., der sich jetzt aus dem tiefen Nachsinnen, in das die Begegnung mit Bath. ihn versetzt hat, zur unverzüglichen Schöpfung des Schwanengewandes aufrafft. Als es gefertigt ist, erprobt Eig. die Schwingen, um, wie bekannt, beim Niedersteigen Mutter Erde derb zu küssen. Wiel.

---

[1]) Auf die Heldensage verweisen die Worte Bath.'s:
„Verstoss mich nicht, ich bitte
Bei Sigruns Liebe dich und Signes Treue.“ (S. 93.)

[2]) Diese Unterredungsscene mit Bath. erinnert wiederum, vor allem durch die echt poetische Sprache, an die entsprechende Stelle des WW.

[3]) Nach SHG.; doch werden nach der ThS. die Zeichen Wittich's beigefügt: Hammer und Zange inmitten des Schildes (auch in der Keck'schen Erzählung) zur Erinnerung an seinen Vater und darüber drei Karfunkelsteine, die die königliche Abkunft der Mutter andeuten; vgl. ThS., c. 81: Sa skioldr var hvitr oc skrifat a međ ravđom steini hamarr oc tong. firir þvi at smiđr var fađir hans. I þeim scildi ovanverđom varo. III. karbvnkvlus steinar. þat merkir mođerni hans. hann var konongborenn.

[4]) In der Keck'schen Erzählung berichtet Eig. dem Bruder, dass die drei Schwäne klagend über die See dahinkreisen.

rüstet nun sich selbst zum Fluge. Auf einem Gebäude der Königsburg sitzend ruft er Nid., damit er diesem seine Rache verkünde.

Nid. erfährt den Tod der Söhne und nachdem er den Schwur geleistet hat, Wiel.'s Weib im Palaste und sein Kind zu schonen (Vkv. Str. 33), Bath.'s Schande. Wutentbrannt fordert Nid. seine Leute auf, ihre Speere nach Wiel. zu schleudern; Eigel[1]) muss nach dem Bruder schiessen. Als er nur die Blase unter dem Arme Wiel.'s getroffen hat, da lädt sich des Königs ganzer Zorn gegen ihn ab, da Wiel. nicht zur Erde fällt. Er droht ihm fürchterliche Strafe an.

Als Nid. jetzt Bath. erblickt, die hier Zeuge der ganzen Scene gewesen ist, frägt er:

„Sagt er die Wahrheit?
Du sassest mit dem Schmiede auf dem Holme?"
(Vkv. Str. 40.).

Die Unglückliche antwortet:

„Wahr ist es, was er sprach. Es war die Stunde
Der Not. O wäre sie doch nicht gewesen!
Mein Sinnen war verschwunden und mein Wille,
Ich konnte ihm nicht widerstehn. . O wär'
Ich nie geboren!" (Vkv. Str. 41.)

Nidung aber stösst Bath. von sich (Keck'sche Erzählung).

ε) Wiedervereinigung der Brüder mit den Walküren. (V. Aufzug.)

Wiel. ist glücklich nach den Wolfsthälern entkommen. Auch Eig. kehrt mit Isung unversehrt in die Arme Schneewit's zurück. Dass sie mit heiler Haut dem königlichen Wüterich entronnen, danken sie Bath., die sie grossmütig aus dem Kerker befreit und ein Pferd für ihre Flucht bereit gestellt hat (auch in der Keck'schen Erzählung entflieht Eig. auf einem Pferde).

Zunächst hatte Nid., um Eig. dafür zu bestrafen, dass

---

[1]) Dem Dichter unterläuft das Versehen, den König hier und fortan den Schützen Eigel nennen zu lassen, obgleich seine Herkunft nicht entdeckt ist.

er Wiel. entkommen liess, den bekannten Apfelschuss befohlen.[1]) Natürlich übt der König auch keine Grossmut, als Eig. bekennt, für ihn die Pfeile im Wams zurückbehalten zu haben. Da er aber versprochen hat, Eig.'s Leben zu schonen, so lässt er den Schützen mit seinem Söhnchen in ein grausiges Verlies werfen. Daraus errettet sie die edle Bath., die klein Isung im Angedenken an Wiel. küsste.

So hatte sich Bath. aufs edelmütigste gerächt.

Glücklich mit ihren geliebten Frauen in den trauten Auen wieder vereint, geloben die Brüder auf Wiel.'s Anregung ihre Kräfte dem Dienste der Menschheit zu weihen (Keck'sche Erzählung) und ihre Söhne im gleichen Sinne zu erziehen, die Frauen aber geloben, für immer bei den Brüdern zu bleiben.

Der Vergleich dieses letzten Aufzuges des Börsch'schen Dramas mit den Schlusskapiteln der Keck'schen Erzählung macht es klar ersichtlich, dass diese hier vollständig als Vorlage gedient haben.

III. Rückblick auf die Dichtung nebst Quellenbesprechung.

Bezüglich der inneren Gestaltung der Dichtung ist vor allem mit J. E. Wülfing (Deutsche Dramaturgie, Oktobernummer 1895) hervorzuheben, „dass das Verhältnis zwischen Wieland und Bathilde verinnerlicht worden ist". Auch Neid.'s Person und einzelne Nebenpersonen wie Schneewit (im Kampfe mit ihrer Mutter- und Gattenliebe), der spitzbübische Regin und treffliche Dankrat sind von der glücklichsten Zeichnung. Eine zutreffende Charakteristik des Ganzen geben die Worte Friedr. Kummer's: „Die Züge, die der Edda und anderen Quellen entnommen sind, hat der Dichter zu einem menschlich ergreifenden, reichen Gewebe gestaltet" (Blätt. f. lit. Unterhalt., v. 9. Jan. 1896).

---

[1]) In dieser Dichtung ist also die Apfelschussscene weit glücklicher eingeführt als in den anderen Berichten, da sie nur auf diese Weise wirklich psychologisch begründet erscheint.

Es erübrigt noch die Zusammenfassung der Quellen:

Als Hauptquellen der Dichtung lassen sich die Keck-sche Erzählung der Wielandsage und das auch diesem vorbildliche SHG. ausscheiden. Der mit den letzten Kapiteln der Keck'schen Erzählung übereinstimmende Schluss der Dichtung, im Vereine mit zahlreichen anderen das Ganze durchziehenden Berührungspunkten stempeln die Keck'sche Erzählung zur unmittelbaren Vorlage.

Die beiden alten Berichte unserer Sage, Vkv. und ThS., wurden vom Dichter gewiss auch nicht ausser acht gelassen. Die Anlehnung an die erstere insbesondere ist (gleichwie in der Keck'schen Erzählung) eine noch stärkere als sie im SHG. stattfindet.

Sprachliche Anlehnung liebt der Dichter nicht nur an die Vkv., sondern auch an andere Lieder der Edda und sonstige alte Gedichte, die auf Götter- und Heldensage Bezug nehmen.[1])

Auf die Verwandtschaft einer Partie der Dichtung mit dem WW. wurde bereits während der Untersuchung der Dichtung hingewiesen.

J. V. v. Scheffel's Erzählung vom 'Schmid Weland' in 'Ekkehard' als Beispiel der zahlreichen kürzeren Erzählungen der Wielandsage, welche die deutsche Literatur aufweist.

Seitdem man bei uns den hohen Wert der alten Volksdichtung wieder erkannt hatte, machte man sich eifrig daran, den alten Sagenschatz unseres Volkes aufs neue zu beheben und

[1]) Die betreffenden Stellen sind in der Ausgabe selbst unter dem Texte vermerkt. Diese alten Gedichte sind: *Vkv.* (die Stellen davon bereits oben angeführt); *Havamal.* Vits er thorf... S. 30, V. 24 (Der so behäbig klug zu Hause sitzt); *Hildebr.lied.* Mit geru scal man geba infahan, ort widar orte, S. 34, V. 24 (Doch dachte ich, Du würdest ihn fordern auf des Schwertes Spitze); *Got. min.* Scapia maziaia drinkan, S. 42, V. 18 (Und rufen: schaffe mir ein Mass zu trinken); *Bêowulf*, meodo-setla ofteah, S. 11, V. 5 (Und manchem warfest du den Metsitz um).

räumte insbesondere der alten Heldendichtung wieder den verdienten Ehrenplatz ein.

Zahlreich sind darum die Bücher über die deutsche Heldensage geworden und wenn sie mit den anderen Heldensagen auch die Wielandsage zu erzählen pflegen, so kann ich doch unmöglich aller hier Erwähnung thun.

Diese kurzgefassten Erzählungen der Wielandsage pflegen auf die ThS. und auf das SHG. zurückzugehen.[1]

Ich führe nun als einziges Beispiel die Erzählung vom 'Schmid Weland' aus J. V. v. Scheffel's 'Ekkehard' an, einem Buche, das wie wenige zu einem Lieblingsbuche des deutschen Volkes geworden ist und mit dem also die Erzählung vom 'Schmid Weland' Eingang bei ungezählten Lesern gefunden hat.[2]

Der Meister legt die anmutige Erzählung dem ritterlichen Herrn Spazzo, Kämmerer von Frau Hadwig, der Herzogin von Schwaben, in den Mund (S. 323–338).

Herr Spazzo verlegt Weland's Schmiede nach Tyrol, nach einem Orte Gothensass oder Glockensachsen.

Weland's Vater, der Riese Vade, Sohn einer Meerfrau, soll in Schonen gelebt haben. Weland habe seine Lehre beim Schmiede Mimir, „der im dunkeln Tann zwanzig Meilen hinter Toledo hauste“[3], und bei den Zwergen verbracht. Als die Riesen ins Zwergenland eingebrochen waren, musste er

---

[1]) Nach der ThS. berichtet z. B. G. Görres in '*Der hürnen Siegfried und sein Kampf mit dem Drachen.' Eine altdeutsche Sage.* (Regensburg 1883. 2. Aufl.) als fünfte Aventüre (S. 45–66): „Mimer erzählt die Abenteuer Wieland's, des besten aller Waffenschmiede“ (mit zwei Bildern von W. v. Kaulbach: Wiel. tötet den Amil. — Wiel. entfliegt, S. 56. 65). Desgleichen Ottm. F. H. Schönhuth, '*Wieland, der kunstreiche Schmid.' Eine höchst wunderbare und abenteuerliche Geschichte* (genau nach der ThS. in 11 Kapiteln).

Nach dem SHG. erzählt z. B. Schmidt-Weiss'enfels '*Zwölf Schmiede. Histor.-Novell. Bilder der bemerkenswerthesten Zunftgenossen*' (2. Aufl. Stuttgart) die Wielandsgeschichte.

[2]) *Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrh v. J. V. v. Sch.;* 1. Aufl. Frankf. 1855, 29. Aufl. (von mir benutzt) Stuttgart. 1877, 181. Aufl., 1901.

[3]) Dem Liede von den drei Schmieden (Biterolf) entnommen. s. *Hds*[3] 161 f.

fliehen. Mit seinem Schwerte Mimung kam er ins Land Tyrol zu König Elberich, der ihm eine Schmiede anwies.[1]

Da brachen Elberich's Feinde unter dem einäugigen Amilias ins Land. Elberich verhiess nun dem Überbringer von Amilias' Haupt die Hand seiner einzigen Tochter. Weland brachte das Haupt, aber Elberich hielt dem niedrigen Schmied das Versprechen nicht. Zornig wollte Weland sein Land verlassen, aber der König wollte ihn nicht missen und liess ihm die Sehnen am Fusse durchschneiden.

Zur Rache tötete Weland eines Tages den Sohn des Königs in seiner Schmiede und verarbeitete sein Gebein zu kostbaren Dingen. Da geschah es weiter, dass die Königstochter einmal ihren herrlichen Ring zerbrach, der wie eine Schlange gestaltet war, und sich dies dem Vater nicht zu gestehen getraute. Heimlich ging sie darum zu Weland's Schmiede. Dieser erfüllte ihren Wunsch, schleppte sie aber dann gewaltsam auf sein Lager.

Weland schmiedete sich jetzt zwei Flügel, band sich dieselben um, hing das Schwert Mimung über den Rücken und entflog, nachdem er Elberich seine Rache verkündet hatte. Der Hagel von Pfeilen, den ihm der König und seine Ritter nachsandten, konnte ihm keinen Schaden zufügen. Weland flog nach Schonen und ward nicht mehr gesehen.

Die Königstochter aber genas noch in demselben Jahrgang eines Knaben, „der hiess Wittich und ward ein starker Held wie sein Vater“.

Quellen der Erzählung.

Scheffel legte seiner Erzählung in erster Linie den Bericht der ThS. zu Grunde. Er führt sie übrigens selbst in Anm. 238 (S. 475) an: 'Wilkina Saga Kap. 19—30 bei von der Hagen Altdeutsche und altnordische Heldensagen I, 56 und ff'.

Weiter wurde von ihm die im 'Anh. z. Heldenb.' enthaltene Notiz über Wieland verwertet, die er gleich der Bemerkung, dass Mimir 20 Meilen hinter Toledo hauste, W.

---

[1] Vgl. *Anh. z. Heldenb.* ob. S. 53 f.; *Hds*[1] 326.

Grimm's Deutscher Heldensage entnommen haben mochte. Nimmt er doch in der nämlichen Anmerkung 238 mit diesem ein verlorenes deutsches Gedicht von Wiel. an (Verlorn. Ged. v. Wiel., s. Hds[3] 311, 326).[1])

b) In Dänemark.

Adam Oehlenschläger's 'Vaulundurs Saga'. 1804.

Ausgabe von F. L. Liebenberg, Kjøbenhavn. 1888 (Folkeudgave N. 21).[2])

I. Die Vølundarkvida des Dichters Vorlage; die Gesichtspunkte, unter welchen die Dichtung geschrieben wurde.

A. Oehlenschläger ist es, der die erste neuzeitliche Behandlung des Wielandstoffes unternahm, indem er i. J. 1804 die Vaulundurs Saga schrieb.[3])

Einzige Vorlage hierzu war dem Dichter die Vkv., da er bei Abfassung der Dichtung die Erzählung der ThS. noch nicht kannte.[4]) Die Vorrede zu den 'Poetiske Skrifter'

---

[1]) Der Mönch Ekkehard bemerkt zu Herrn Spazzo's Erzählung, er habe Ähnliches gehört, „aber da hiess der König Nidung (ThS.) und die Schmiedewerkstätte stand am Kaukasus" (s. ob. Anh. z. Heldenb.).

[2]) In Liebenberg's Gesamtausgabe von 'Oehlenschläger's *Poetiske Skrifter*' ist die Vaul. Saga im Tredivte Deel (Oehl.s Heltedigte og Sagaer, Anden Deel, Kjøbenhavn 1862) enthalten. — Ausserdem ist zu bemerken, dass Oehlenschl. selbst eine deutsche Übersetzung seiner Schriften herausgab, Breslau, 1829—30 in 18 Bänden und Breslau, 1839 in 21 Bänden. Doch weicht die (Ausg. Bresl. 1830 im 17. Bändchen, S. 98—151, enthaltene) '*Waulundur. Ein nordisches Märchen*' betitelte Übersetzung in Schilderung des Schlussschicksals des Helden von dem von mir zu Grunde gelegten dänischen Text nach Liebenberg wesentlich ab, vgl. unt. S. 203, Anm. 1.

[3]) Vgl. Anmærkninger af Udgiveren: 'Vaulundurs Saga, som blev digtet i Aaret 1804, efter Thors Reise til Jotunheim og før Langelands-Reise, udkom i Juli 1805 i anden Deel af Ad. Oehlenschlägers Poetiske Skrifter.'

[4]) Vgl. Den raisonnerende Indholdsangivelse i Eventyr af forskiellige Digtere; sammendragne og oversatte, med Bemærkninger, af Ad. Oehlschl.

(Fortale til Adam Oehl.s Poetiske Skrifter I, 1805, Side XIX) macht uns mit den Gesichtspunkten vertraut, unter welchen er 'Vaulundurs Saga' und 'Alladin' schrieb. Beide Dichtungen sollten nämlich durch ihre individuellen Bilder — die Figuren der Vaul. Saga mit ihren breiten Schatten bewegen sich langsam und ernst — grosse Situationen vom wunderlichen Gang des Lebens und der Natur darstellen.[1]) Eine Hauptrolle spielen in der Vaul. Saga die Allegorien (von den drei Edelsteinen), des Dichters eigene Erfindung, welche die Vkv. nicht kennt. Vgl. unt. Anm.: Dette er ogsaa, etc.

Nachdem so die Quellenverhältnisse der Dichtung und die ihr zu Grunde gelegten Gesichtspunkte erörtert sind, soll nun durch die jetzt folgende Inhaltsangabe der Vaulundurs Saga die Individualität des Dichters in ihrem vollen Lichte hervortreten.

II. Inhalt der Dichtung.

Finmarken ist ein Land, hoch im Norden, voll Eis und Schnee, wo nur kümmerliches Wachstum gedeiht. Aber seine Berge sind reich an unterirdischen Schätzen. Die Bewohner passen zu dem Lande: klein von Gestalt, aber von starken Gliedern und klarem Verstande, so dass das Innere besitzt, was dem Äusseren abgeht, gleich ihren Bergen. Sie sind die trefflichsten Bergleute und Schmiede und ihr vertrautes Leben

I, 1816. Side XXXII. 'Da jeg digtede Vaulundur, kiendte jeg ikke dette Eventyr [Velents Saga], der er en Episode i Vilkinasaga, men kun Vaulundarquida i Edda.

[Dette er ogsaa yderst forskielligt fra mit. Af Allegorien, der spiller Hovedrollen i Vaulundurs Eventyr, om de tre Ædelstene, findes naturligviis Intet her, da det er min Opfindelse.]

[1]) 'At Vaulundur og Aladdin giennem deres individuelle Billeder skulle fremstille store Situationer af Livets og Naturens forunderlige Gang, vil et opmærksomt Øie vel . . . letteligen kunne mærke. Til Grund for den Første ligger et lidet dunkelt Fragment i Sæmunds Edda . . . . Bestræbelsen efter at give disse Digte en ganske forskiellig Colorit haabes ogsaa at være kiendelig, saa at de nordiske Figurer bevæge sig langsomt og alvorligt med deres brede Skygger, medens Alting broget, med hyppige Lyspartier, tumler sig i Aladdin i det østlige Solskin, hvis Varme udklække saa mangfoldige Productioner'.

mit der tiefen, verborgenen Natur hat sie die Kunst der Weissagung und sonderliche Weisheit gelehrt.

Slagfidur, Eigil und Vaulundur **waren Brüder finnischen** Stammes, Königssöhne (nach Vkv.). Die drei Brüder waren **weise, stark und geschickt und an Körpergestalt Riesen im** Vergleiche zu den Bewohnern des Landes.

Eines Tages fanden die Brüder, die gleich den **übrigen** es liebten, **in den Bergen zu graben, einen grossen Gold**klumpen, in dem drei Edelsteine von roter, **grüner und blauer** Farbe sich befanden. Sie brachten ihn ihrer Mutter, welche die Wahrsagekunst verstand.

Kaum aber hatte die Königin den Goldklumpen erblickt, als sie bitterlich zu weinen begann. Denn dies Zeichen bedeutete die Trennung von ihren Söhnen. Voll Kummer sang sie diesen:

Grün ist Gras,	*Grøn siger: Græs,*
Blau ist der Himmel,	*Blaa: klar Himmel,*
Rot sind die Rosen,	*Rødsteen: Roser,*
Golden ist die Maid.	*Guld: væn Mø.*
Weiter fort	*Længer ned*
Winkt Euch die Norne,	*Jer Nornen vinker,*
Wo blauer Himmel	*Hvor lysblaa Himmel*
Grüne Triften	*Om spraglet Vaargræs*
Schön umwölbt.	*Venligt hvælver.*
Blüh'nde Frauen	*Lilievande*
Mit goldnen Locken	*Med guldgule Lokker*
Werden Euch erwarmen	*Skal der eder kryste*
In Lilienarmen. [1])	*Til hvide Bryste.*

Dieser Gesang machte die Brüder sehr froh, denn schon längst hatten sie sich nach der Liebe herrlicher Frauen gesehnt.

Sie kleideten sich also in Panzer, gürteten schwere Schlachtschwerter um ihre Lenden, setzten auf ihre Häupter Goldhelme, die sie aus den gefundenen Goldklumpen gefertigt und in welche sie die Edelsteine eingefügt hatten. Slagfidur

---

[1]) Ich entnehme die **anzuführenden** deutschen Verse der Übersetzung v. J. 1830.

hatte den grünen gewählt, Eigil den blauen und Vaulundur den roten. Dann spannten sie Renntiere vor ihre Schlitten und zogen gegen Süden.

Unterwegs trat ihnen aus einem Berge ein Häuflein kleiner Männchen entgegen — es waren Schwarzelfen (Svartalfer) — die sie von ihrer Auswanderung abzuhalten suchten. Aber Eigil und Slagfidur schlugen auf ihre Renntiere, so dass je ein Schwarzelfe zu Boden stürzte. Vaulundur beschädigte keinen. Da verkündeten die Schwarzelfen:

Weil nun Eigil	*Fordi Eigil*
Schlug das Renntier,	*Ad Renen høded,*
Weil auch Slagfidur	*Fordi Slagfidur*
Schlug das Renntier, —	*Ad Renen høded,*
Folg unser Hass Euch!	*Vort Had dem følge:*
Gute Zeit! Schlimme Zeit!	*God Tid! Ond Tid!*
Trauerzeit, Sterbezeit. —	*Graadstid! Dødstid!*
Weil uns Waulund	*Fordi Vaulund*
Kalt verlassen:	*Svartalfer svigted:*
Gute Zeit, böse Zeit,	*God Tid! Ond Tid!*
Trauerzeit, Freudezeit.	*Graadstid! Frydstid!*
Er schlug das Tier nicht.	*Thi ei han høded.*
Fahrt wohl, Finnen,	*Farvel, I Finner!*
Königssöhne.	*Kongesønner!*

Endlich gelangten die Brüder nach Schweden, wo sie im Wolfsthal (Ulfsdal) ein Haus dicht am Wolfssee erbauten und den Winter über von der Jagd lebten (Vkv.).

Als der Frühling eingekehrt war, sahen sie eines Tages drei Jungfrauen am See sitzen; sie spannen Flachs und ihre Schwanenkleider lagen ihnen zur Seite.[1]) Und wunderbar! die eine war mit grüner, die zweite mit blauer, die dritte mit roter Kleidung angethan, gerade so wie die Farben der drei Edelsteine waren.

---

[1]) Vgl. Vkv. Str. 1 $^{5-8}$. þær á sævarstrǫnd
settusk at hvílask
drósir suðrœnar,
dýrt lín spunnu.

Als die Brüder voll Freuden auf sie zueilten, da sangen die Jungfrauen:

Edle Königssöhne!
Slagfid, Eigil, Waulundur!
Heil Euch, starken Helden.
Svanhvid, Alrun, Alvild
Sandten her die Nornen,
Freud und Lust zu bringen
Finnenkönigskindern!

Ædle Kongesønner!
Slagfid! Eigil! Vaulund!
Hil jer, ædle Kæmper!
Svanhvid, Alrun, Alvild
Nornerne hidsendte,
For at bringe Glæde
Finnekongers Afkom.

Glückselig vor Freuden führten nun die Brüder die Walküren in ihr Heim. Slagfid gewann Svanhvide, Eigil Alrune, Vaulundur Alvilde (Vkv. Str. 2).

Aber nach neun Jahren glücklichsten Zusammenlebens verkündeten die Frauen ihren Männern, dass nunmehr die Notwendigkeit (vgl. Vkv. Str. 3 [5, 6]) sie zwänge, während neun Jahren ihres Walkürenamtes zu walten. Wenn diese Frist abgelaufen, würden sie zu ihren Männern wieder zurückkehren. Und sie gaben den ob ihrer Rede erschrockenen Brüdern drei Schlüssel, womit sie die Berge öffnen und die köstlichsten Metalle herausnehmen konnten. Dann küssten sie ihre Eheherrn und verschwanden.

Tiefbetrübt blieben die Brüder zurück. Slagf. und Eigil wollten aber die Rückkehr ihrer Frauen nicht erwarten, sondern sie in der Ferne aufsuchen. Vergebens riet ihnen Vaul., der Jüngste, ab. Bei ihrem Scheiden traten sie mit dem Fusse eine Vertiefung in die Erde und sprachen zu dem Bruder: „Wenn unsere Fussstapfen deutlich und unversehrt sind, sind auch wir wohlbehalten; wenn sie mit Wasser oder Blut angefüllt oder mit Erde verschüttet sind, so bedeutet dies unseren Tod auf dem Meere, im Kampfe oder durch Krankheit.“ Dann gingen sie weg.

Die armen Brüder Vaul.'s kamen nicht weit auf ihrer Wanderung. Nur zu bald sollte sich an ihnen die Weissagung der Schwarzelfen erfüllen. Auf der ersten Abendrast gerieten sie, vom Mete trunken, über die Schönheit ihrer Frauen in Streit und zogen ihre Schwerter. Slagf. spaltete Eigil's Helm, so dass der Bruder besinnungslos nach rückwärts in einen Fluss stürzte und ertrank. Eigil's Edelstein war blau

und nun lag er selbst tot in der blauen Flut. Slagf. aber schien es, als hörte er die Worte singen:

God Tid! Ond Tid!
Graadstid! Dødstid!

Slagfid. starrte nach dieser unglücklichen That gegen Himmel. Da sah er einen seltsam glänzenden Stern sich nähern, dessen Umrisse immer deutlicher hervortraten, so dass Slagf. endlich die Gestalt Svanhvidens erkannte. Die Erscheinung war aber ein Trugbild — ein Schwarzelfe. Sehnsüchtig streckte Slagf. seine Arme empor und als die Gestalt ihm winkte, warf er Panzer und Schwert weg, um ihr zu folgen. Nun gings über Bergströme, immer höher. Eine unwiderstehliche Gewalt zwang Slagf., der Erscheinung zu folgen. Da erkannte er beim Morgengrauen, auf dem höchsten Bergesgipfel, dass es ein Schwarzelfe war, der ihn irre führte. Vor sich sah der Unglückliche eine unübersehbare grüne Ebene liegen; ein Sehnen, sich in diesen grünen weichen Schoss zu stürzen, ergriff ihn. Da wandte sich der Alfe und rief: „Dødstid!“ und sogleich stürzte sich der Unglückliche in den Abgrund. So lag Slagfidur zerschmettert in dem grünen Abgrund. Sein Stein aber war grün gewesen.

Im Wolfsthale erhob sich Vaulundur am nächsten Morgen frühe vom Lager und ging mit dem ersten der Schlüssel — sie waren von Kupfer, Eisen, Gold — hinauf ins Gebirge. Wunderbare Schätze erschlossen sich ihm da mit Hilfe des Schlüssels. Er nahm davon und schmiedete einen Kupferhelm, den er mit drei grossen grünen Steinen besetzte. Die beiden anderen Schlüssel erschlossen ihm noch grössere Schätze. Aus dem gewonnenen Eisenerze schmiedete er ein Schwert von wunderbarer Schärfe, dessen Griff er mit blauen Edelsteinen besetzte; aus dem gewonnenen Golde endlich schuf er einen herrlichen Brustharnisch, den er mit roten Edelsteinen zierte.

Eines Morgens gedachte Vaul. seiner Brüder und ging nach ihren Zeichen zu sehen. Da war Eigil's Spur mit Wasser überschwemmt, Slagfidur's Fussstapfen aber waren mit Erde überdeckt. Schweren Herzens erkannte nun Vaul. den Untergang der Brüder und ging betrübt nach Hause.

Vaul. verbrachte nun seine Zeit mit dem Schmieden von allerhand köstlichen Dingen. Auch 700 Ringe schmiedete er und hing sie an einer Bastschnur auf. Er gedachte dabei seiner Alvilde, deren Arm sie herrlich zieren würden (vgl. Vkv. Str. 6. 11).

Um diese Zeit erfuhr der Schwedenkönig Nidudr, ein feiger, grausamer, missgünstiger Herrscher, von Vaul.'s Schätzen und beschloss alsbald, dessen Gut zu nehmen und ihn selbst zu ergreifen (Vkv. Str. 7).

Als die Sonne untergegangen war, kleideten sich seine Mannen in Eisen, gürteten ihre Rosse und ritten mit blanken Spiessen ins Wolfsthal. Im bleichen Mondlichte schimmerten ihre Waffen (Vkv. Str. 8).

Sie fanden Vaul.'s Behausung leer und verlassen. Nidudr befahl seinen Leuten die 700 Ringe vom Baste zu nehmen. Den schönsten davon behielt er, die übrigen liess er wieder aufhängen (Vkv. Str. 8. 9). Dann erwarteten sie im Verstecke Vaul.'s Heimkehr. Endlich kehrte er beutebeladen von der Bärenjagd zurück. Er briet Bärenfleisch und setzte sich zur Mahlzeit. Darauf zählte er seine Ringe und vermisste den einen. Da dachte er, Alvilde habe ihm durch dies Zeichen ihre Rückkehr angedeutet und legte sich freudig bewegt zum Schlafe nieder (Vkv. Str. 10. 11).

Jetzt befahl Nidudr, den Schlafenden zu fesseln. Vaul. erwachte also in Banden. Nid. fragte ihn nach dem Ursprung seines Goldes und liess ihn fortführen. Vaul.'s Schätze wurden gleichfalls fortgeschleppt (Vkv. Str. 14). Nid. aber gürtete sich selbst das Schwert Vaul.'s um und gab den Ring seiner Tochter Baudvilde (Vkv. Prosa nach Str. 16).

Vaul. wurde in einen tiefen Turm geworfen, und als Nid. die Königin frug, was er mit dem Schmiede beginnen sollte, da sang diese zur Harfe:

Sein Herz wird sehnlich schwellen	*Hans Tænder sikkert vædes,*
Wenn er das Schwert erkennt,	*Naar Sværdet sit han skuer,*
Und wenn er an Baudvild	*Og naar han paa Baudvild*
Den Ring entdecket.	*Ringen kiender.*
[Da schielt gewiss sein Auge	*Da skule rist hans Øine.*

Wie auf die schlimmste Schlange.][1])	*Som paa den værste Slange.*
Schneidet ihm über	*Skærer sønder*
Die starken Sehnen,	*Hans stærke Sener,*
Und haltet nachher ihn	*Og sætter ham siden*
Auf Sävarsted!	*Paa Sævarsted!*

Und so geschah es. Der gelähmte Vaul. musste auf Sævarsted, in seiner Schmiede an einen Stein gefesselt, vom Morgen bis Abend dem Könige schmieden. Niemand ausser Nidudr selbst hatte Zutritt zu ihm (Vkv. Str. 17 und Prosastelle). Und Vaul. arbeitete willig; denn während der Arbeit vergass er den Missmut und den Kummer, der ihn bedrückte. Als er jedoch eines Tages recht traurig war und hoffnungslos und lebensüberdrüssig ins Meer hinausstarrte, da schwamm eine Wassernixe heran und ermahnte ihn durch ihren Gesang, den sie lieblich mit Harfenspiel begleitete, zum Ausharren, bis das Glück ihm wieder zulächle.

Eines Tages fand Nidudr bei Vaul. die drei Schlüssel und dieser musste deren Eigenschaften bekennen. Der habgierige König begab sich nun ungesäumt mit seinen Leuten an den von Vaul. bezeichneten Ort, um die Schätze zu heben. Dort teilte er seine Leute in drei Haufen und übergab einem jeden einen Schlüssel. Doch statt der erhofften Schätze ernteten sie nur Verderben und Untergang. Mit wenig Übriggebliebenen kehrte der König, der sich vorsichtig im Hintergrunde gehalten hatte, beutelos nach Hause.

Nach Nid.'s Heimkehr fand ein Gastmahl statt, zu dem er die Grossen seines Reiches geladen und bei welchem er dieselben mit den erbeuteten Schätzen zu überraschen gehofft hatte. Jetzt aber war er mit leeren Händen zurückgekehrt. Um dies wenigstens fürs erste zu verbergen, betrat er den Saal, angethan mit einer Rüstung von purem Golde, die Vaul. gefertigt, und dessen Schwert mit den blauen Edelsteinen an der Seite. Auch die Königin und ihre Tochter, die von grosser Schönheit, aber ebenso hoffärtig und grausam wie ihre Mutter war, hatten sich aufs herrlichste geschmückt.

Nidudr willigte, nachdem das Gastmahl schon lange Zeit

[1]) [ ]; diese zwei Zeilen fehlen in der deutschen Übersetzung.

gedauert, in der Metlaune ein, seinen Gästen den Urheber all dieser Pracht zu zeigen. Vaul. ward so in den Saal geschafft und von den Gästen angestaunt. Der König aber und die Seinen, selbst die Frauen, verhöhnten ihn. Ja, ein Königssohn ergriff einen Knochen vom Tische und warf nach ihm. Da entbrannte Vaul., der bisher ruhig alles über sich hatte ergehen lassen, in heftigem Zorn; er ergriff den Knochen und schlug Nid. damit aufs Haupt, dass der Helm herabfiel.

Zur Strafe befahl der König, dass ihm das eine Auge ausgestochen werde. Die grausame Baudvilde erbat sich die persönliche Vollziehung dieses Dienstes und beraubte mitleidlos Vaul. seines Auges.

Darauf ward Vaul. wieder nach Sævarsted gebracht. Diese neue Verstümmelung hatte ihn jetzt aufs höchste erbittert. Er rief die drei Nornen um Rache an:

„Rache! Rache über Nidudr und sein ganzes Haus!"

„Hevn, Hevn over Nidudr og hans ganske Huus!"

Eines Nachts drangen die beiden Königssöhne, Gram und Skule, bei ihm ein und wollten, da ihr Vater gerade abwesend war, Vaul.'s Schätze plündern. Denn der König war geizig und gab ihnen nichts von den Schätzen. Vaul. musste ihnen den Schlüssel zur Kiste reichen, worin seine Kostbarkeiten lagen. Die beiden beugten sich, von ihrem Glanze geblendet, tief über die Kiste (Vkv. Str. 21). Vaul. aber ergriff indessen eine Axt und schlug ihnen die Häupter ab, so dass sie in die Kiste fielen. Die Leiber der Getöteten verscharrte er unter dem Lehmboden seiner Schmiede.

Die Schädel der Erschlagenen verarbeitete er nun zu kostbaren Trinkschalen; aus ihren Augen bildete er Edelsteine und fügte sie in zwei Armbänder ein; aus ihren Zähnen endlich machte er ein Perlenhalsband. Mit diesen Geschmeiden beschenkte er den König, seine Gemahlin und Tochter (Vkv. Str. 24. 25). Ersterer trank nun aus den Trinkschalen bei der Totenfeier seiner Söhne — man glaubte sie ertrunken, da man ihr Boot leer aufgefunden hatte — und letztere schmückten sich dazu mit den Geschmeiden. Allein dem Könige bereitete der Trunk aus den Schalen heftiges Kopfweh, der Königin der Anblick des Armschmuckes grässlichen

Schmerz in den Augen, und die Königstochter befiel plötzlich das schmerzhafteste Zahnweh.

Während der Nacht hatte Baudvilde ihren Ring beschädigt. Sie verbarg dies ihren Eltern und ruderte des Abends nach Sævarsted, um sich von Vaul. den Ring wiederherstellen zu lassen. Dieser empfing sie freundlich, bot sich ihm jetzt doch wieder Gelegenheit zu süsser Rache. Er besserte den Ring, wobei Baudvilde den Blasebalg ziehen musste. Als sie von der ungewohnten Arbeit erhitzt und durstig geworden war, da reichte er ihr einen Trunk Äl, der mit betäubenden Kräutern vermischt war. Baudvilde verfiel jetzt in Schlaf, Vaul. aber durchfeilte seine Fesseln und brauchte Gewalt an der Königstochter (Vkv. Str. 28). Der Überwundenen gestand er noch den Mord ihrer Brüder. Jedoch die gefühllose Baudvilde wurde weder durch ihre eigene Schande noch durch das Geständnis von der Ermordung ihrer Brüder gebeugt. Hurtig ergriff sie einen Speer, um Vaul. damit zu durchbohren. Dieser entwich dem Stosse, fesselte die Wütende an Händen und Füssen und warf sie in ihr Boot, so dass sie hilflos auf dem Meere trieb. Vaul. grub nun in eine Goldplatte seine Rachethaten ein und wollte seinem armseligen Leben selbst ein Ende bereiten.[1])

Da ertönte von ferne ein lieblicher Gesang und Vaul. erblickte einen funkelnden Stern, den er schliesslich als den Goldwagen Freia's erkannte. Diese erschien nun mit glänzendem Gefolge — worunter Alvilde — und kündete Vaul. die Wiederkehr seines Glückes. Odin habe auf ihr Bitten hin ihm Alvilde auf seine ganze Lebenszeit geschenkt, und wenn er sterbe, würde Alvilde ihn nach Valaskialf bringen, wo er für die Götter und Einherier schmieden solle. Dann winkte sie Eir, die huldreich Vaul.'s Gebrechen heilte und die die Freia begleitenden Lichtelfen brachten ihn übers Wasser in eine frische Laubhütte, mitten im Walde. Am nächsten Morgen aber fand er, erwacht, Alvilden in seinen Armen.

---

[1]) In der deutschen Übers. v. J. 1830 fehlt der Bericht von Baudvilden's Vergewaltigung und ihrem Überfall auf Vaul.

Alvilde ermahnte Vaul., alsbald an den Hof Nid.'s zu gehen, der noch nichts von dem Vorgefallenen wusste. Vaul. machte sich auf den Weg und gelangte, ohne erkannt zu werden, in das Schlafgemach des Königs. Dort rief er:

„*Wache auf, König Nidudr!*" „*Vaagner op, Konning Nidudr!*"

Und er kündete ihm seine Rache. Zuletzt zog er sein Schwert und rief: „Und nun bin ich selbst hierhergekommen, du Neiding! um dir den Todesstoss zu geben." Doch dieser war schon vor Schreck gestorben und fuhr solcherweise zur Hel, wo er nun für alle seine Übelthaten bezahlt wird.

Baudvilde stürzte sich wütend vom Boote aus in die See, die Königin nahm Gift. Das Volk aber rief Vaul. zum König aus und er regierte viele Jahre als ein ebenso freigebiger und weiser Herrscher, als tüchtiger Kriegsheld.[1]) Er starb im grauen Alter und liegt begraben unter einem Hügel mitten in den Wolfsthälern, wo sein Hof gestanden haben soll. In dem Hügel findet man noch heutigen Tags einen viereckigen Bau von grossen Granitsteinen. Auf dem Steine gegen Norden ist ein Mann ausgehauen mit gefesselten Beinen, der ein Schwert schmiedet. Hier wurde manches Jahr hindurch Opfer gehalten, und von vielen wurde er nach seinem Tode als ein Gott angesehen, weil sie glaubten, Alvilde habe ihn nach Freia's Verheissung in ihren Armen nach Walhalla getragen. Und alle Schmiede riefen, wenn sie eine schwere Arbeit vornahmen, erst Vaul. an, und das Schwert mit den blauen Edelsteinen befand sich noch vor einigen Jahrhunderten in Schweden in der königlichen Rüstkammer.[2])

Hiermit endet die Vaulundurs Saga.

---

[1]) Die deutsche Übersetzung (1830) berichtet dagegen, dass Waulundur sich nachher zum König Hroar in Leire begeben hat. Im 'König Hroar' (15. Bändchen) wird Waul. an Hroar's Hof als Schmied angestellt und vom Hofe Hroar's weg zieht dort Widrik, Waulundur's Sohn, auf Abenteuer aus, zu König Diederick. Sein Schwert ist Mimungur, auf seinem Schilde prangen Hammer und Zange. — Man sieht somit, dass der Dichter hier die ThS. verwertete.

[2]) Am Schlusse brachte der Dichter also noch die Lokalsage zur Geltung.

Holger Drachmann's Melodrama 'Vølund Smed'. 1894.
København, 1898 (Tredie Oplag).

I. Inhaltsangabe der Dichtung.

α) Vølund beweibt sich — Vølund tager sig Viv.

Vøl. macht Halt mit seinen zwei Gesellen Lysalf und Svartalf — sie sind in Reisekleidern, mit Speeren in der Hand, und tragen Bündel — in einer majestätischen, hügeligen, von silberhellem Wasser durchflossenen Gegend, mit grünen Abhängen, die mit Föhren, Eichen, Birken bewachsen sind und eben in schönster Frühjahrsblüte prangen.

Vølund — nicht hoch, aber schlank und schulterbreit, selbstbewusst, mit scharfen, klaren Augen, die in die Welt schauen, mit starkem Willen und ruhigem Verständnis; Lysalf — ganz jung, schmächtig, schön, geschmeidig, aufgeräumt; Svartalf — etwas älter, gebückt, breitbrüstig, mit hervortretenden Augen, die schauen, als ob sie alle Dinge aus ihrem Versteck herausbohren könnten, mit einem steten hämischen Lächeln um den Mund.[1])

Vøl. frägt die Gesellen, ob ihnen der Ort gefalle, um dort ein Haus zu bauen. Svartalf, der allzeit mürrische, hat kein Auge für die Reize der Natur; er sieht alles schwarz an. Umsonst ist Vøl. bemüht, ihn zu bekehren. Er wendet sich darum an Lysalf, der immer lebenslustig und hoffnungsfreudig ist. Lysalf erzählt von der Liebe seiner Mutter, die von ihrem Geliebten verlassen, vor seiner Geburt bei dem Zwergvolke liebevolle Aufnahme fand, und erweckt so in Vøl. die schon längst in ihm ruhende Sehnsucht nach Liebe.

Vøl. ergreift jetzt eine Axt und fordert die Gesellen auf, ihm zu folgen. Sie besteigen einen Hügel, auf welchem eine Baumgruppe steht. Vøl. beginnt einen Baum zu fällen. Während der Arbeit frägt er:

Vøl. Wie heisst das Land,	*Hvad hedder Landet,*
In welches wir gekommen?	*hvortil vi er dragne?*

---

[1]) Man beachte die Bedeutung der beiden Eigennamen Svartalf und Lysalf, d. i. Schwarzelfe und Lichtelfe.

Lys. König Niduns Reich, Herr!	*Konig Niduns Rige, Herre!*
Vøl. Und was ist er für ein Mann?	*Og hvad Slags Mand? —*
Svart. Im Namen liegt der Mann,	*I Navnet ligger Manden,*
Der Manne im Namen.[1])	*Manden i Navnet.*

Der Baum stürzt. Vøl. springt beiseite. Eine Lichtung zeigt sich im Gebüsch. In dieser Lichtung sieht man ein junges Weib in tiefem Schlafe liegen, mit einem roten Mantel bedeckt, mit gelöstem hellem Haar, hoher Brust, Helm und Speer beiseite.

Vøl. stützt sich auf seine Axt und betrachtet sie unausgesetzt. Ihre Schönheit begeistert ihn.

Vøl. nähert sich der Schlafenden und beugt sich über sie in stiller Bewunderung. Dann hebt er wieder das Haupt, blickt auf die Landschaft und die Worte, die er spricht, durchklingt die Befriedigung, dass endlich seine Sehnsucht nach dem Besitze eines Weibes erfüllt sei.

Er lässt sich auf ein Knie nieder, ergreift die Hand des schlafenden Weibes und frägt:

Vøl. Sage, sucht wohl dein Schlaf	*Sig, søger mon din Søvn*
Einen Gegenstand für tiefe Träume,	*en Genstand for dybe Drømme,*
So nenne mir einen Namen —	*saa nævn mig et Navn —*
Aber nenne mir zuerst den deinen!	*men nævn mig først dit!*
Die Schlafende: Alvide —	*Hervør,*
Hervør —	*Alvide!*[2])
Vøl. Bist Du verzaubert?	*Er Du tryllebunden? —*
Die Schlafende. Ja — bis ich geweckt werde.	*Ja — til jeg vækkes!*
Vøl. Und wen suchst Du?	*Og ham, Du søger? . . .*
Die Schlafende. Vølund sucht mein Schlaf! —	*Vølund søger min Søvn! —*
Vol. (küsst sie) Vølund ist es, der Dich erwecket!	*Vølund er det, som vækker Dig!*

Lysalf bemerkt nun zu Svartalf, dass jetzt das Haus gebaut und Liebe dort einziehen würde, dieser aber klagt,

---

[1]) Nidung = Neiding, Neidhart.

[2]) Zusammenziehen zweier Walkürennamen der Vkv. in einen.

dass mit dem Einzuge des Liebesgetändels die Freiheit entschwunden sei.

β) Trennung — Adskillelsen.

Unter einem Abhange liegt Vøl.'s Haus. Es hat zwei Thüren; die eine, wohlverschlossen, führt zum Wohnraume, die andere steht offen und zeigt die Schmiedeesse. wo man Vøl. mit den zwei Gesellen arbeiten sieht. Das Feuer flammt und wirft seinen Schein über blanke Metallgegenstände.

Vom Hause weg führt ein Steig über den Abhang zwischen zerstreuten Steinblöcken; viel Blumen und blühende Gebüsche. Vom Abhange her ragt eine Eiche schirmend über das Dach.

Zur rechten Seite ein rieselnder Bach mit einer Holzbrücke. Hier fängt der dichte Wald an. Es ist ein Sommernachmittag, still und warm. Drinnen, von der Esse hört man Lys. singen, die Hammerschläge fallen im Takte zum Gesange.

Alvide tritt hervor, horcht auf den Gesang und pflückt Blumen. Plötzlich sieht sie in die Höhe, wirft die Blumen weg, die sie in der Hand hält, steigt schnell den Abhang hinauf, bleibt einen Augenblick zweifelnd stehen, geht dann langsam hinauf.

Die Hammerschläge hören auf, Vøl. tritt unter die Thüre und wischt sich den Schweiss ab. Als Alvide auf sein Rufen nicht antwortet, eilt er den Steig hinauf nach der Anhöhe.

Die beiden Gesellen treten unter die Thüre und halten ein Zwiegespräch über die Liebe; der eine preist die Liebe, der andere spottet ihrer.

Lys. spielt mit einem Goldringe, der in der Form einer Schlange gewunden ist. Er nimmt ihn vom Arme, hebt ihn gegen die Sonne und betrachtet ihn. Dann hängt er ihn neben sich ans Gebüsch.

Als die Gesellen wieder in die Schmiede zurückkehren, ist der Ring auf der Birke hängen geblieben.

Über die Brücke, die über den Bach führt, kommen jetzt die zwei Söhne König Nidung's, Grimur und Gramur. Sie

tragen Bogen und Pfeile in der Hand, im Gürtel stecken Messer.

Grim. Dort ist des Fremden Haus.	*Dér er den Fremmedes Hus . . .*
Soll der Sklave wohnen und bauen	*at Træl skal bo og bygge*
Hier in meines Vaters Reich	*her i min Faders Rige*
Ohne uns es zu vermelden!	*uden at vare os ad! . . .*
Gram. Und ohne uns Steuer zu entrichten!	*Og uden at svare os Skat! . . .*

Sie schleichen sich ans Fenster der Schmiede: „Welche Schätze!“

Gramur entdeckt den Ring und nimmt ihn vom Gebüsche. Sie balgen sich um denselben, bis Reigin, ein Hofmann (hirdmand) ihres Vaters, der inzwischen angekommen ist, sie trennt und mit ihnen abgeht.

Oben auf der Anhöhe sieht man Vølund und Alvide in der untergehenden Abendsonne. Er hält sie fest an sich; sie lehnt den Kopf gegen seine Schulter; sie steigen langsam, Schritt für Schritt, den schlängelnden Pfad hinunter und treten vor das Haus. Dort macht sie sich sanft von ihm los und ruft:

Alv. Bald ist die Sonne untergegangen	*Snart er Solen dalet —*
Und Hervør weit von hier.	*og Hervør langt herfra.*
Freiwillig kam ich zu Dir	*Frivillig kom jeg til Dig —*
Und gezwungen reise ich fort.	*og tvungen drager jeg bort.*

Vølund kann ihre Worte nicht verstehen und erwidert unter Vorwürfen gereizt:

Vøl. Geh — woher Du gekommen bist!	*Gaa — hvorfra Du er kommen!*

Noch einmal werfen sie sich in sehnsüchtiger Liebe einander in die Arme, aber Alvide kann nicht bleiben.

Alv. Freiheit ist die Losung —	*Frihed er Løsnet —*
Kampf das Leben!	*Kampen er Liv!*

Alvide ruft nun nach Schild und Speer. Lys. bringt ihr beides. Ferne Hornstösse ertönen. Junge Weiber in strahlender Waffenrüstung, mit wallendem Haar, zeigen sich im Hintergrund. Sie schwingen ihre Waffen und rufen nach

Hervør. Begeistert schwingt diese ihren Speer und Vølund beugt in der Erkenntnis, dass sein Weib eine Walküre ist, ehrfurchtsvoll das Knie.

Alvide wendet sich nochmals zu Vølund und ermahnt ihn ein Mann zu sein, ihrer Umarmungen zu vergessen, nicht aber Waffen zu schmieden:

Alv. „*Ragnarok kommt — wir Ragnarok stunder — vi mødes*
sehen uns wieder!“ *igen!*

Sie reisst sich von ihm los, der ihr Knie umklammert hat, eilt auf den Hügel und wird von den Weibern umringt. Die Sonne geht unter, man hört etwas wie das Sausen eines starken Wetters — Alvide und die Weiber sind verschwunden. Ein freundlicher Sommerabend liegt wieder über der Landschaft.

Vølund starrt lange Zeit unbeweglich nach hinten. Dann spricht er mit Lysalf über das Geschehene. Lys. sucht ihn zu trösten und holt aus dem Hause ein Wachsmodell, welches er Vøl. in die Hände drückt. Es ist die begonnene Büste Alvidens, die Vøl. jetzt vollenden möge. In der That macht sich dieser ans Werk und wird so vom herbsten Schmerze abgezogen. Lys. kehrt in die Schmiede zurück, nachdem er vergebens auf dem Gebüsche nach dem Ringe gesucht hat. Vøl. arbeitet aufs emsigste weiter.

Reigin mit Grimur und Gramur und einem Teile von Nidung's Gefolge haben sich unterdes über die Brücke hergeschlichen, dicht an Vølund heran, ohne dass dieser sie entdeckt. Plötzlich werfen sie Stricke über seine Schultern und Arme und reissen ihn zu Boden. Sie bilden einen Kreis um ihn.

Die beiden Königssöhne fallen sogleich habgierig über Vøl. her; doch dieser schleudert Gramur mit einem Fusstritte weit weg. Nidung und Bødvild kommen jetzt mit dem Reste vom Gefolge und Knechten, die Speere und Fackeln tragen, zum Vorschein.

Der Schein der Fackeln fällt über die eingefallenen Gesichtszüge des Königs, die tiefliegenden, unruhigen Augen, den wilden Bart und über die stolzen, hochmütigen Züge Bødvild's.

Nid. Woher bist Du gekommen,	*Hvaden er Du kommen —*
Wie stahlst Du Dich hieher in mein Land?	*hvi stjal Du dig hid i mit Land?*
Woher nahmst Du die Schätze,	*Hvorfra tog Du de Skatte,*
Die Du besitzest, wie man sagt? *(Vkv.)*	*man siger Du ejer?*

Die Bewaffneten dringen in die Schmiede, die beiden Gesellen werden ergriffen und entwaffnet. Nid. äussert Bødvild gegenüber Besorgnis wegen Vølund und diese erwidert:

Bødv. So mach ihn unschädlich!	*Saa gør ham u-farlig! —*

Nachdem sie eine Zeitlang auf den Schmied gesehen haben, spricht sie weiter:

Bødv. Ungefährlich scheint mir	*Ufarlig tykkes mig*
Der Sklave, dessen Kniesehnen	*Trællen, hvis Knæled*
Durchschnitten sind —	*skæres isonder —*
Und brauchbar doch	*og brugbar dog*
Zu kunstvoller Arbeit!	*til kunstfærdig Dont!*

Nid. befiehlt nun, was die Tochter geraten hat. Die beiden Königssöhne werfen sich daraufhin mit ihren Messern über Vøl. Als dieser die Marter stumm über sich ergehen lässt, ruft Bødvild:

Bødv. Schreit er nicht?	*Skriger han ikke? —*
So schreie doch — schrei!	*saa skrig dog — skrig!*
Oft sah ich einen Sklaven	*Ofte saa' jeg Træl*
Weniger gleich einem Mann —	*mindre lig en Mand —*
Selten sah ich einen Mann	*sjelden saa' jeg Mand*
Für Bødvild mehr gefährlich.	*for Bødvild mere farlig . . .*
Schneidet tiefer!	*skær dybere!*

γ) Vølund auf dem Holme — Vølund paa Holmen.

Das Innere von Nidung's Schmiede draussen auf dem Sævar-Holme im Fjorde: Auf einem Ruhebette von Reisig, Laub und Häuten liegt Vølund. Ihm gegenüber sieht man noch Glut auf der Esse, unter welcher Lys. und Svart. schlafend liegen. Der schwache Schein von dem ersterbenden Feuer streift Vøl.'s finsteres Gesicht, umrahmt von russigem

Haar und Bart. Mit Mühe erhebt er sich zur Hälfte und tappt nach seinen Krücken. Durchs Fenster im Hintergrund beginnt das Tagesgrauen sichtbar zu werden.

Vølund hat die Nacht schlaflos zugebracht. Jetzt beim Tagesgrauen ruft er seine Knechte, dass sie ihm schmieden helfen. Mit Hilfe Lysalf's hinkt er zur Esse und starrt ins Feuer. Trübe Gedanken nehmen ihn in Anspruch. Svart. nährt diese, während Lys. ihn durch Hinweis auf Alvide aufzurichten sucht.

Vøl. bringt ein Federhemd zum Vorschein, das er aus mühsam auf dem Holme gesammelten Federn gefertigt hat. Doch hält er noch nicht viel von dessen Wirksamkeit.

Vøl. schläft endlich wieder ermüdet ein. Lys. ruft das Albenvolk an, dass es Vøl.'s Schlaf ergötze und ihm während desselben lehre, das Federhemd zu machen.

Der Zwergkönig und die Zwergkönigin erscheinen mit ihrem Volke.

Zwischenspiel — Mellemspil.
Elfen-Spiel — Alfe-Leg.

Alfen und kleine Mädchen tanzen bei Musik. Auf einen Wink der Zwergkönigin bringen die kleinen Mädchen eine Puppe, welche die Gestalt Vølund's in naiver, kindlicher Art darstellt, und beginnen um dies Bildnis zu tanzen. Die Zwergkönigin wünscht, die Tanzenden möchten durch ihren Gesang Vøl. wieder die alte, liebe Erinnerung an Alvide zurückrufen.

Auf einen Wink der Zwergkönigin bringen die kleinen Mädchen jetzt ein Bild von Alvide, das auf dieselbe kindliche, groteske Art hergestellt ist. Sie bringen die zwei Bilder zusammen, klatschen mit den Händen, lachen und tanzen um sie herum.

Alfen und kleine Mädchen sind hinter den Bildern hinaufgestiegen und nähern deren Gesichter einander. Dabei fallen die Bilder vornüber und ins Feuer. Die Kleinen stossen einen Schrei aus, die Musik hört auf, die Erscheinung verschwindet. Es ist finster wie vorher in der Schmiede Vølund's.

Erbittert ist Vølund erwacht. Die Erinnerung an Alv.,

die ihm der Traum gebracht hat, lässt ihn sein Elend nur um so tiefer fühlen. Der Rachegedanke ist jetzt in ihm gereift.

Der Tag ist angebrochen. Grim. und Gram. schleichen sich schneebeladen zu Vol.'s Schmiede. Draussen herrscht Hagel- und Schneewetter.

Vøl. Sie nähern sich dem Schicksal... so lass sie ein!	*De nærmer sig Skæbnen ... saa lad dem ind!*

Lysalf öffnet die Thüre. Grim. und Gram. treten ein, mit kurzen Schwertern, Bogen und Pfeilen bewaffnet; sie schauen sichtbar begehrlich nach den blanken Metallgegenständen, Stahl, Bronze, Gold, welche die Wände ringsum bedecken.

Vøl. Was sucht ihr?	*Hvad søger I? —*
Grim. Sucht? Was frägt der Sklave!	*Søger? Hvad spørger Trællen!*
Gold wir suchen — unser Vater ist geizig (vgl. Oehls.)	*Guld vi søger — vor Fa'r er karrig.*
Gram. Und Waffen, schärf mir meine Pfeilspitze, Du! (ThS.)	*Og Vaaben. Skærp mig min Pile-Odd, Du!*

Trotz Nidung's Verbot gibt Vøl. einem jeden der Knaben einen goldenen Ring und verheisst ihnen noch grössere, wenn sie rückwärts durch den Wald zur Schmiede gehen würden — „Saa gange I baglæns herhid gennem Lunden!“ — (Vkv., ThS.)

Nach dem Golde gierig, willfahren die Knaben seinem Verlangen und gehen dann hinweg.

Vøl. gibt nun Svart. den Auftrag, den Knaben nachzuschleichen, die Köpfe ihnen abzuschneiden und die Ringe mit den Köpfen zurückzubringen. Vergebens bestürmt Lys. den Meister, von seinem Entschlusse abzulassen.

Grinsend bringt Svart. die Schädel der Königssöhne; Vøl. will daraus Trinkschalen für den König machen.

Während dieser Arbeit tritt Bødvild durch die Thüre, mit dem Speere in der Hand, eine kurze Tierhaut über die Schulter geworfen, einen Silbergürtel um die Mitte, den Wollmantel etwas hinaufgeschürzt.

Bødvild zieht den goldenen Schlangenring aus dem Busen.

Bødv.	*Bødvild beut Dir* *Auszubessern ihren Ring;* *Böse wird mein Vater,* *Falls er ihn entzwei sieht.*	*Bødvild byder Dig* *bøde hendes Ring;* *vredes vil min Fader,* *om han saa' den isønder.*

Vølund nimmt den Ring und befiehlt Svart. aus der Schmiede zu gehen (Lys. hat wegen des Mordes an den Knaben den Meister bereits verlassen).

Bødv.	*Böse ist Dein Blick —*	*Hvast er dit Blik —*
Vøl.	*Hast Du es wohl vergessen* *Wie Du riefest:* *Schneidet tiefer?*	*Har Du mon glemt det* *fra sidst Du raabte:* *skær dybere?*

Bødvild muss nun dem Schmiede während der Arbeit den Blasebalg ziehen (Oehls.). Nach einiger Zeit reicht Vøl. der Erhitzten das Metgefäss zum Trinken (Oehls.).

Nach dem Trunke spricht Bødvild:

Bødv.	*Zu stark Dein Äl ich fand* *Der berauscht — Dein Trank!*	*For stærkt dit Øl jeg fandt!* *Den ruser — din Drik!*

Vøl. arbeitet weiter und erzählt der Königstochter seine Abstammung: wie sein Grossvater, ein starker Seeheld, seinen Vater mit einem Meerweib (Havfru) zeugte. Sein Vater aber war der Riese Vade (nach ThS.).

Als der Ring wiederhergestellt ist, ergreift Vøl. die durch die Hitze und das Äl betäubte Bødv. unter dem Ausruf:

Decke nun dein Antlitz zu, *Hervør-Alvide!*	*Dæk nu dit Aasyn til,* *Hervør-Alvide!*

und thut ihr Gewalt an. Svart. aber lacht von draussen: Ha, ha, ha!

δ) Am Königshofe — I Kongsgaarden.

Halle am Königshofe Nidung's, Weihnachtsabend (Jule-Kvæld).

Links Hochsitz mit niedrigen Stufen hinauf; vor dem Könige ein Trinktisch mit grossen Metkannen und zwei gleichgearbeiteten goldenen Schalen, mit Steinen und grossen Perlen besetzt.

Die Anzahl der Gäste ist gross: Jarle mit ihrem Gefolge, des Königs Ritter; Diener, Mädchen, Schenken, sowie die Leibwache der Bogenschützen in der Nähe des Hochsitzes.

Im Freien vor grossen Feuern lagert das Gefolge der Gäste.

Klarer, bestirnter Nachthimmel, Mondschein über dem Schnee.

Das Bier wird herumgereicht — aber ohne besonderen Lärm der Gäste, die alle bedrückt erscheinen von der Einsilbigkeit und Zerstreutheit des Königs, der starr in seinem Stuhle sitzt, dann und wann einen misstrauischen und spöttischen Blick über die Versammlung werfend. Reigin fordert den Königsskalden auf, etwas zu singen.

Dem Könige allein im Saale schmeckt das Bier nicht. Er misst die Schuld davon den Trinkschalen bei (s. Oehls.). Nid. verbirgt das Gesicht mit den Händen.

Reigin erklärt den Jarlen:

Reig. Es sind seine Söhne — *Det er Sønnerne hans*
— Grimur und Gramur — — *— Grimur og Gramur —*
Die er niemals vergessen kann! — *han aldrig kan glemme!*

Man glaubte von den Königssöhnen, dass wilde Tiere sie im Walde zerrissen hätten.

Bødvild, nunmehr die einzige Erbin des Königs, soll heute, am Weihnachtsabend, einen Mann sich wählen.

Sie tritt in die Halle; abgemessen, ohne sich umzusehen, schreitet sie zum Hochsitz, führt die Hand des Königs an ihre Lippen und lässt sich auf dem niederen Sitze unter dem seinen nieder.

Die Gäste rufen ihr allseits Heil! zu. Der Königsskalde singt trunken ein Lied. Bødvild sagt zum Vater:

Bødv. Will nicht der König, — *Vil ikke Kongen,*
Mein Vater, befehlen, — *min Fader, befale,*
Dass Vølund geholt wird — *at Vølund hentes*
Vom Sævar-Holme? — *fra Sævar-Holmen?*
Selbst hast Du gesagt, — *Selv har Du sagt,*
Dass seine kluge Rede — *at kløgtig hans Tale*
Konnte ergötzen — *kunde Dig ledige*
Deine Musestunden! (s. Oehls.) — *Stunder husvale!*

Nidung befiehlt: Bringt Vølund hieher!

Vøl. wird in den Saal gebracht. Er lässt sich am Trinktisch vor dem König nieder, neben dem Feuer. Er trägt auf dem Kopfe einen breitgeränderten Hut, sein ganzer Körper ist in einen Mantel eingehüllt.

Nid. frägt Vøl., wie es komme, dass aus seinen Trinkschalen der Wein wie Essig schmecke. Vøl. will es bekennen, wenn Nid. den aus Vkv. Str. 33 bekannten Schwur leiste. [1])

Bødvild spricht ruhig und gelassen: So gib ihm Dein Wort.

Der König schwört.

Die Jarle treten nun ungeduldig vor; sie meinen, nicht um auf Sklaven zu hören, seien sie hieher gekommen, sondern um Bødvild zu freien.

Nid. gibt diesem Drängen nach und fordert Bødv. auf, einen Mann zu wählen. Diese aber weist die Freier zurück und tritt zu Vølund.

Bødv. Bei Vølund sass ich auf dem Sævar-Holme,	*Hos Vølund sad jeg paa Sævar-Holmen,*

---

[1]) Er verlangt: Men Du, Kong Nidung,
skal sværge mig til —
med alle Eder,
som Du besvor,
ved Aserne Odin og Tyrr og Thor —
ved Buens Snor
og Skibets Bord,
ved Hestens Hov
og Skjoldets Rand
og Sværdets Egg
hos vaaben-før Mand —
at ej Du vil dræbe
i Hallen herinde
Vølund og den Kvinde,
paa Fanget han tog —
ej Bane dem volde,
ej Mén eller Kvide,
om end Du fik vide,
bag Barmen hun bærer
Frugt fra min Lænd!

Sass auf seinem Schosse in der Schmiede drinnen (Vkr.).	*sad · paa hans Skød i Smedien inde!*

Der König traut seinen Sinnen nicht; er hält die Tochter für verrückt. Doch diese fährt unbeirrt fort:

Weg habe ich ein Kind von seinen Umarmungen getragen.	*bort har jeg Barn fra hans Favntag baaret.*

Nid. trifft dieser Schlag härter noch als der Verlust der Söhne. Die Jarle verzichten jetzt auf Bødvild's Hand. Diese will nunmehr Vølund als den ihren beanspruchen, doch von Vølund's Lippen ertönt es: „Nie!“

Bødvild kann solche Antwort nicht fassen. Sie meint, diese müsste lauten „Immer“, da sie, die Königstochter, ihm seine Liebe entgegengebracht habe und allnächtlich zu ihm in die Schmiede geschlichen sei.

Vølund verkündet nun dem König:

Vøl. Schlachten liess ich	*Slagte lod jeg*
Deine Söhne —	*Sønnerne dine —*
Die würden nur gefolgt sein	*de vilde kun fulgt*
Ihres Vaters Fussspur:	*deres Faders Fodspor:*
Ich bereue nicht meine That!	*jeg angrer ej min Daad!*
Von Hirnschädeln	*Af Pande-Skaller*
Schalen ich machte,	*Skaaler jeg danned,*
Mit der Augäpfel	*med Øje-Æblers*
Perlen besetzte ich sie —	*Perler besat —*

Alle blicken mit Entsetzen auf Vøl. Reigin fordert die Knechte auf, diesen zu ergreifen. Vøl. aber wirft mit einem Ruck Hut und Mantel ab. Unter dem Arme hält er ein Bündel (es enthält seine Arbeitskleider), das er zur Erde fallen lässt. Er erscheint herrlich gewappnet. In seinem Helme sind Alfenspiele eingeritzt, auf der Brust trägt er eine Goldplatte mit einer weiblichen Gestalt in erhabener Arbeit. Am Rücken, nahe bei den Schultern, sind Flügel aus schneeweissen Vogelfedern, durchwirkt von Golddraht, befestigt; an der Seite hängt ein breites Schwert in goldener Scheide, der Griff mit Edelsteinen besetzt.

Alle Feuer erlöschen in der Halle, nur das um Vølund flackert stark.

Vol. Greifen und binden mich? — Niemals, mit dem Schwerte in der Hand!	*Gribe og binde mig? — aldrig, med Sværd i Haand!*

Er zieht das Schwert; man hört ein Sausen in der Luft, in der Ferne.

Reigin, von den Jarlen aufgestachelt, stürzt sich hitzig auf Vølund und wird von diesem tot zu Boden gestreckt (ThS.).

Die Bogenschützen des Königs werfen ihre Waffen weg und fliehen. Alle sind bestürzt. Bødvild allein behält ihre Geistesgegenwart bei. Nidung aber sitzt zusammengesunken und ins Leere starrend in seinem Stuhle.

Vøl. tritt nun gebieterisch vor. Es ist, als ob der Federmantel ihn in die Höhe hielte.

Walkürenruf von draussen und oben ertönt:

«Gewaltzeit,	*— — «Volds-Tid,*
Mordzeit,	*Drabs-Tid,*
Die Sonne geht unter,	*Sol gaar under,*
Ragnarok,	*Ragnarok,*
Helle Götterdämmerung kommt.» —	*lyse Guders Skumring stunder.» —*
Vøl. Was? Walhallastimmen! . . .	*Hvad? Valhalla-Røster!*
Kommst Du, Hervør —	*Kommer Du, Hervør —*
Kommst Du, Alvide —	*Kommer Du, Alvide —*
Kommst Du, mein Weib, meine Braut, meine Schwester? . . .	*Kommer Du, min Viv, min Brud, min Søster? . . .*
Ach! —	*Ak! —*

Vølund schickt sich zum Fluge an. Bødv. will sein Entkommen um jeden Preis hindern, tot oder lebendig muss sie ihn besitzen. Sie spornt die Mannen des Königs an, ihn zurückzuhalten.

Die Walküren werden jetzt aus den Wolken sichtbar; die vorderste ist Hervør, die ihre Arme ausstreckt.

Vøl. Hervør! —	*Hervør! —*
Ich komme!	*jeg kommer!*

Das Federhemd erhebt ihn über die Leute, über die Halle; Hervør schliesst Vøl. in ihre Arme.

Bødv. entreisst dem nächsten Manne Pfeil und Bogen, zielt auf Vøl., der von ihr getroffen wird.

Hervør. Was ewig will leben —	*Hvad evigt vil leve —*
Muss zuerst auf Erden untergehn!	*maa første paa Jord gaa under!*
Walküren. Rache — Rache!	*Hævn — Hævn! —*
Einherier. Ragnarok kommt!...	*Ragnarok stunder!...*

Hornstösse ertönen in der Ferne. Unter Blitz und Donner beginnt jetzt in den Lüften der Kampf zwischen Walhalla-Göttern und Jätten. Der Kampf erstreckt sich hinunter auf die Erde. Die Thürpfosten der Halle stürzen, die Feuer erlöschen mit Ausnahme dessen, das vor dem Hochsitz Nidung's flackert. Man sieht das Götterbildnis Odin's hinter Nid. sich loslösen und auf diesen niederstürzen, ihn in seinem Sturze begrabend und zermalmend. Bødv., mit dem Schwerte in der Hand, wird kämpfend gegen den Vordergrund getrieben, die Gäste an ihrer Seite werden niedergehauen. Ein Jätte mit erhobener Keule erfasst Bødv. bei den Haaren. Diese schreit: „Ist Hervør umgekommen?" Der Jätte lässt mit einem Grinsen die Keule fallen, schleppt Bødv. zum Feuer, hebt sie in die Höhe, erdrosselt sie und wirft sie auf den Boden. Beim dahinsterbenden Feuer sieht man die Züge des Jätten — es ist Svartalf. Ein Einherier — Lysalf — stürzt sich auf ihn und durchbohrt ihn mit dem Speere. Dann wird er selbst von einem Thursen niedergeschlagen. Der Kampf wird in völliger Finsternis fortgesetzt, bis alles unter ohrenbetäubendem Lärme zusammenstürzt.

Grosse Finsternis — grosse tiefe Stille.

Schlussspiel (Lebensträume) — Slutningsspil (Livs-Drømmen).

Es ist mondhelle Frostnacht — draussen Vølund's Haus von der Sommerzeit. Die Sterne scheinen klar; der Schein des Mondes liegt grünlich über der schneebedeckten Landschaft. Grosse Schneemassen reichen ganz hinauf gegen

das Dach des Hauses und den Stamm der Eiche. Schnee überall.

Auf der niedrigen Bank unter dem Hügel, wo Vølund jenen Sommerabend sass und arbeitete, hat Hervør Vølund zum Sitzen gebracht.

Sie hat Schild und Speer von sich gelegt und lehnt seinen Kopf hinauf gegen ihre Brust. Sein einer Arm ruht auf ihrem Schosse, in der linken Hand hält er sein Schwert; seine Augen sind geschlossen.

Durch die Eis- und Schneeschichten unter der Holzbrücke rieselt der Bach schwach dahin. Wie stille Musik ertönt sein Rieseln.

Hervør weiht dem verwundeten Vølund ihre Sorge. Nicht dem Tode sei er verfallen, sondern er werde zur ewigen Vereinigung mit ihr wiedergenesen.

Hervør. Gesättigt ist der Jungfrau
Jagen nach Heergeschrei:
Geblendet meine Blicke
Fragen nicht nach Speer-Glanz:
Froh bin ich geworden
Dir zu Willen —
Milde bei ihrem Herrn
Hervør ruht.

Mættet er Møens
Higen efter Hær-Skrig;
blændet mine Blikke
spørger ej om Spyd-Glans:
glad er jeg vorden
Dig til Vilje —
mild hos sin Husbond
Hervør hviler.

Rötliche Lichtung des Morgengrauens erhebt sich über dem Hügel. Der Schnee löst sich los vom Dache des Hauses und von den Ästen der Bäume; er fällt zur Erde, aus der Gras und Blumen zu spriessen beginnen.

Der Bach bricht seinen Weg durch die Eismassen, sein Lauf verstärkt sich und wird breiter. Der Klang von der Wellenmusik steigt mit der Rede Hervør's. Als sie endet, ist die Landschaft ganz sommerlich.

Stimmen von oben verkünden die Wiedergeburt der Erde, Lysalf erscheint droben, von Zwergen, Elfen, kleinen Mädchen umringt. Er erscheint als Botschafter des Glückes:

»Einen Saal seh' ich stehn glänzender als die Sonne,
In Walhalla golgedeckt;

»Sal ser jeg staa mer faur end Sol
udi Gimle gylden-tækket;

Es sollen dort schuldfreie Scharen wohnen	*skal dér skyldfri Skarer dvæle*
Und für Lebenszeit Glück geniessen.«	*og i Livstid Lykke nyde.«*

Das kleine Volk umringt jubelnd Vølund; die kleinen Mädchen pflücken Blumen und schlingen Kränze um die Thüre des Hauses. Zum Zeichen des nun angebrochenen Friedens vergraben die Zwerge unter Jubel Vøl.'s Schwert in der Erde. Knieend bringen sie Vølund ein Diadem.

Zwerg. Vølund! sei unser König gut —	*Vølund! vær vor Konge god —*
Nimm unsere Krone, unser Kleinod!	*tag vor Krone, vort Klenod!*

Vøl. aber weist die Krone zurück, da alle Sklavenbande jetzt auf Erden gelöst sein sollen.

Das kleine Volk wünscht Vølund und Alviden Heil!

Lysalf aber öffnet die Thüre, die zur Schmiede führt.

Lys. Feuer und Werkzeug,	*Ild og Værktøj,*
beide warten:	*begge venter:*
auf den Wirt seine Gäste!	*paa Værten hans Gæster!*
Was wollen wir jetzt schmieden,	*Hvad ville vi nu smedde,*
Meister der Schmiede? . . .	*Smeddenes Mester? . . .*
Starke Stimme von oben. Frieden auf Erden —	*Fred over Jorden —*
Menschenglück!	*Menneske-Lykke!*

II. Rückblick auf die Dichtung nebst Quellenbesprechung.

Eigentümlichkeiten der Dichtung. Vor allem ist hervorzuheben, dass Vølund der Brüder, Hervør der Schwestern entbehrt. Vølund erweckt Hervør, wie Siegfried Brünhilden, aus dem Zauberschlafe, in den Allvater sie versenkt hat.

Vølund's Genossen — statt der Brüder — sind die beiden Gesellen Lysalf und Svartalf, deren Natur in ihrem Namen begründet ist. Es gilt darum von Svartalf selbst das Wort, das er über Nidung spricht:

I Narnet ligger Manden,
Manden i Narnet (vgl. oben S. 205).

Ragnarok, die Götterdämmerung, wird in die Lösung von Vølund's Geschick verflochten. Der Kampf bringt Untergang den Bösen, für die Guten aber soll ein ewiger Friede herrschen, kündet Lysalf nach geendigtem Kampfe. Man beachte noch: Im Frühling gewann Vølund Hervør, in Sommerszeit wurde sie ihm entrissen, in strenger Winterszeit hatte er all seine Leiden zu dulden, bis es plötzlich, mit einem Schlage, wieder Frühling wurde, der dem wiedervereinten Paare ewiger Frühling bleiben, ein ewig Glück ihm gewährleisten sollte.

Fürwahr, Drachmann's Dichtung ermangelt nicht der grossen, selbständigen Züge. [1])

Quellen der Dichtung. Der Vaulundurs Saga sind vor allem die Charaktere der Neidingerfamilie — König Nidung's, Bødvild's und der Königssöhne — entlehnt. Ein grausamer, boshafter Sinn ist der ganzen Sippe eigen. [2]) In beiden Dichtungen ereilt sie darum sämtlich ihr Schicksal.

Zwei Scenen insbesondere lassen völlige Anlehnung an die Vaul. Saga erkennen: Bødvild, die mit ihrem zerbrochenen Ringe in die Schmiede gekommen ist, muss dem Schmiede dort den Blasebalg ziehen und wird von ihm mit Äl betäubt, und Vølund wird zu einem Gastmahl des Königs herbeigeholt.

Vkv. und ThS.: Diente Oehlenschläger die ältere Über-

---

[1]) Es ist noch zu bemerken: Der Dichter leitet das Melodrama ein mit dem Gesange eines alten Skalden — „Saa synger den graanede Skjald" —. Auf goldner Harfe begleitet dieser seinen Gesang von der endlichen Befreiung des unterdrückten Volkes, für das sicherlich einst der Tag der Freiheit anbrechen werde, wie er für den unterdrückten Vølund angebrochen sei. Er beschliesst die Dichtung mit dem Gesange eines Jungen (der Dichter selbst) — „Saa kvæder den liden Pilt" —, der das Wagnis unternommen habe, dem grossen Skalden nachzusingen. Doch während jener machtvoll die Harfe geschlagen habe, so klimpere er nur mit der Zither.

[2]) Wenn in der *Vaulundurs Saga* Baudvilde das eine Auge Vaulundur's persönlich aussticht, so durchschneiden hier in *Drachmann's Dichtung* Grimur und Gramur, die Königssöhne, dem Schmiede persönlich die Sehnen an den Füssen.

lieferung als einzige Quelle, so trat dagegen bei Drachmann die Vkv. hinter der jüngeren Überlieferung zurück.

Der ThS. entstammmen: Die Person des Reigin, der Bericht von Vølund's Abkunft, die Fertigung des Federhemdes und die Entweichung Vølund's vermittelst desselben.

c) In England.

Angus Comyn: 'Wayland the Smith'. Drama in Five Acts. London. 1898.
(Übersetzung von J. Börsch's Drama 'Wieland der Schmied'.)

Der Vergleich des englischen Textes mit dem deutschen Original lässt erkennen, dass am Texte einige Änderungen im Sinne von J. E. Wülfing vorgenommen wurden.

In seiner Recension des Börsch'schen Dramas (s. oben S. 189) tadelt Wülfing „den zu häufigen Wechsel des Schauplatzes, der das Stück bühnentechnisch unmöglich macht" und zeigt zugleich, wie sich diesem Mangel durch eine leichte Überarbeitung nachhelfen liesse.

Wülfing meint a. a. O., dass die 5. Scene des II. Aufzugs — 12 Zeilen Selbstgespräch Wieland's, S. 48 f. — als „bei Seite" an die nächste angefügt werden könnte. In der Übersetzung findet nun die Vermengung beider Scenen statt (S. 51 f.), indem Bathilda noch während des Selbstgespräches Wayland's erscheint (neu eingeschobener Dialog zwischen beiden), dann aber das Eintreten des Königs den Scenenwechsel erspart (im Originale begibt sich Wieland zum Könige).

Auch das von Wülfing beanstandete „Ab" hinter den Worten der Königin, IV, 3 (S. 78), ist gestrichen und die Stelle rektifiziert.

Endlich ist das (gleichfalls von Wülfing erwähnte) Versehen der fälschlichen Anrede Hornbogs mit dem Namen Eigel (s. oben S. 188, Anm. 1) behoben.

Ausser diesen (von Wülfing beeinflussten) Änderungen zeigt der englische Text noch folgende Abweichungen:

I, 1 (Börsch, S. 4) ist der Monolog Alwit's (diese erzählt vom Kampfe gegen Nidung und dessen Ursache, ferner von dem wiedererwachten Walkürendrange) in einen Dialog zwischen Allwhite und Swanwhite aufgelöst (Comyn, S. 2).

III, 1 (Börsch, S. 56) — Scene, wie sich Regin mit den 5 Gesellen in den Hinterhalt legt — enthält einen Zusatz von 6 Zeilen Selbstgespräch Regin's, in welchem der eitle Geck die Überzeugung von Bathilda's Liebe zu ihm ausspricht (Comyn, S. 61).

Noch sind die Namensbezeichnungen der Übersetzung hervorzuheben. Preface S. VI f. äussert sich darüber Comyn:

"The translator has throughout followed the Anglo-Saxon tradition, restoring to the personages and divinities their ancient Anglo-Saxon or Old English names, thus for example Niding becomes Nithhad, Wieland, Wayland, Odhin, Woden (viz., Wodenesdag, Wednesday)" etc. [1])

Im übrigen ist die genaue Wiedergabe des deutschen Originals durch den englischen Text hervorzuheben. [2])

Nachtrag. Zu den afr. Anspielungen (s. oben S. 31 ff.).

Galanz-Stelle in 'Le Roman de Thèbes'.

(Von Herrn Professor Breymann mitgeteilt.)

V. 1561 ff. (Ausg. von L. Constans, Paris 1890) berichten von dem von Galanz gefertigten Schwerte des Helden Tydée:

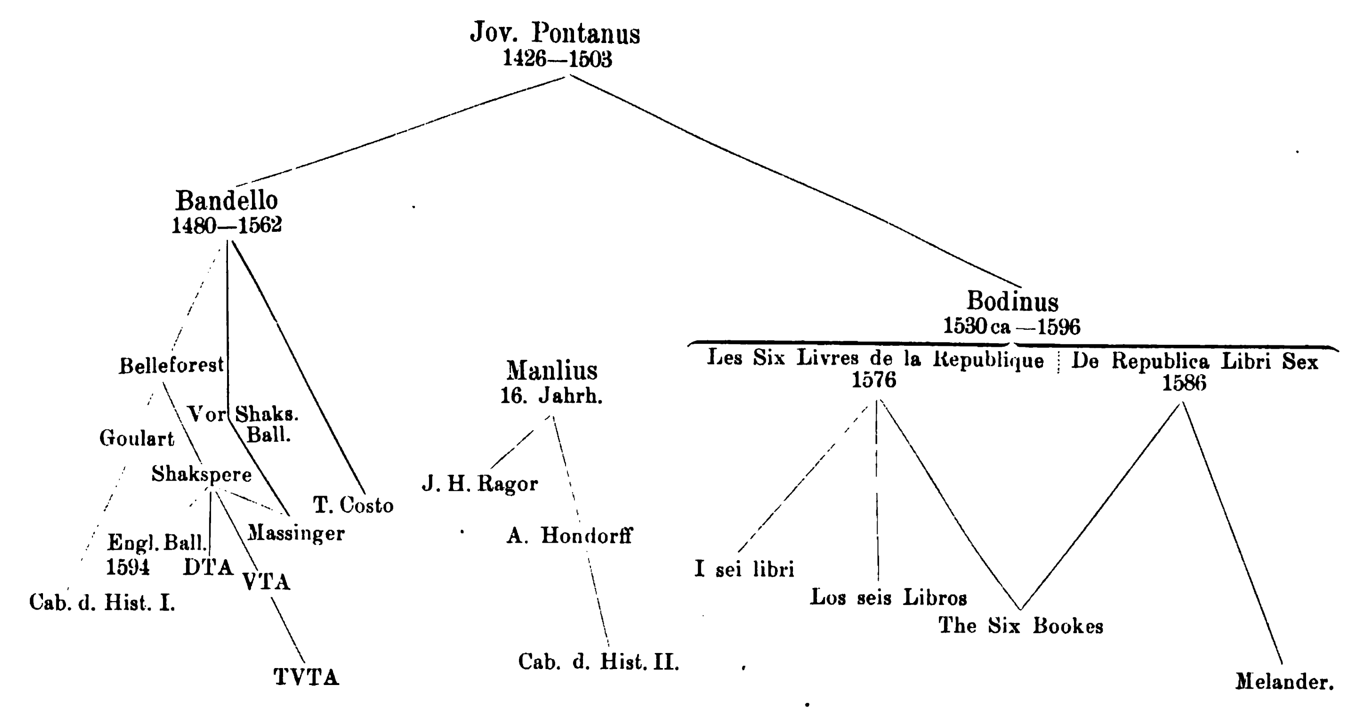
Galanz li fèvre la forja
Et danz Volcans la tresgeta:
Treis deesses ot al temprer
Et treis fees al tresgeter.

---

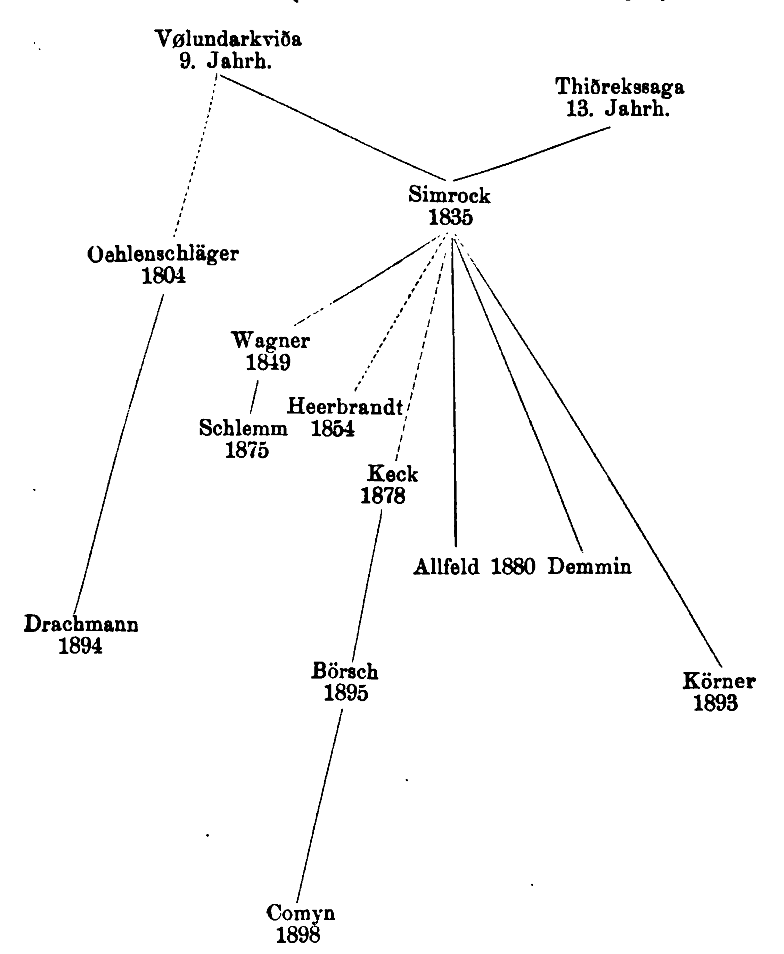
[1]) Die weiteren anglisierten Namen: Eadwin (Otwin), Eadgar (Ottar). Egil. Slayfeather, Wittic, Ising, Boarwin, Thankred.

[2]) Siehe den Stammbaum der neuzeitlichen Bearbeitungen der Wielandsage auf S. 224. Doch können durch diesen Stammbaum nur die Hauptquellen der einzelnen Dichtungen zum Ausdruck gebracht werden, nicht aber die verschiedentlichen Nebenquellen; die Prosadichtungen sind durch durchbrochene Linien gekennzeichnet.

I. Stammbaum (mittelalterl. Mohrengeschichten).



II. Stammbaum (neuzeitliche Wieland-Dichtungen).



Index.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXVI.

DAS POLITISCHE UND RELIGIÖSE TENDENZDRAMA DES 16. JAHRHUNDERTS IN FRANKREICH.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

DAS POLITISCHE UND RELIGIÖSE

TENDENZDRAMA

DES

16. JAHRHUNDERTS

IN

FRANKREICH.

VON

DR. FRITZ HOLL.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

Vorwort.

An dieser Stelle sei zunächst der herzlichste Dank den Herren ausgesprochen, welche diese Arbeit durch Rat und That gefördert haben. In erster Linie meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Breymann für die freundliche Zuteilung des Themas und seine liebenswürdige und mühevolle Unterstützung, sowie Herrn Professor Dr. Schick für seine Mitteilungen und die Durchsicht der Korrekturen.

Ebenso herzlich danke ich Herrn Émile Picot in Paris für die gütige Überreichung seiner Veröffentlichungen und für seine wohlwollenden Ratschläge; Herrn Petit de Julleville für sein freundliches Interesse, Herrn Théophile Dufour, ancien directeur de la bibliothèque de la Ville de Genève, für die gütige Übersendung seines Neudruckes der *Comédie du monde malade* von *Bienvenu*; ferner ihm und Herrn Archivar Dufour-Vernes für ihre Beihilfe beim Studium der Genfer Ratsregister; den Herren Professor Dr. Morf, Dr. Degenhart, Dr. Leykauff, Eugène Morel und insbesondere Herrn Gesandtschaftssekretär J. Mayer in Paris für freundliche Aufschlüsse und Nachforschungen; Herrn Jos. Jakob für Durchsicht der Übersetzungen aus dem Lateinischen; endlich der Staats- und der Universitätsbibliothek zu München, den Bibliotheken zu Berlin, Strassburg, Freising, Wolfenbüttel und Genf; den Bibliotheken de l'Arsenal, Mazarine und Ste. Geneviève, der protestantischen Gesellschaft, und der Nationalbibliothek zu Paris, die ihre Schätze in entgegenkommendster Weise zur Verfügung stellten, letzterer noch speziell für die Überlassung des Manuskripts der Moralität *Mars et Justice.*

Inhalt.

Benützte Literatur.

Altmeyer, J. J.: Les Précurseurs de la Réforme. Paris. 1886. 2 vols. 8⁰.

Aneau, Barthélémy: Lyon Marchant, Satyre Françoyse sur la Comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orleans et sur les choses memorables depuys l'an mil cinq cens vingt quatre . . . Lyon. 1542. 8⁰. [Paris. Bibl. Nat. Invent, Rés. Ye 1,657]. Neudruck von Silvestre, Lyon. 1831. 8⁰.

Annales Calviniani, in: Corpus Reformatorum. 2. Reihe. vol. 22.

Anon.: Les Classiques du Protestantisme français. Paris. 1885. 4⁰.

Anon.: Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier (1515—1536), p. p. Ludovic Lalanne. Paris. 1854. 8⁰.

Anon.: Mars et Justice. Moralité. Ms. Paris, Bibl. Nat. fonds français 24340. fol.

Anon.: Le Mistére du Viel Testament, p. p. James de Rothschild. Paris. 1878 ff. 5 Bde. 8⁰.

Anon. [P. M.]: La Rocheloise, tragedie, où se voient les heureux succez et glorieuses victoires du Roy Tres Chrestien Louys XIII . . . par P. M. Troyes. 1629. 8⁰.

d'Aubigné, Merle, J.-H.: Histoire de la Réformation en Europe. P. 1863 ff. 7 vols. 8⁰.

Badius, Conrad: Satyres Chrestiennes de la Cuisine Papale . . . (Genève. 1560.) Neudruck, Genève. 1859. 8⁰.

— —: Comedie du Pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et complaintes sont au vif exprimees, et les

entreprises et machinations qu'il fait auec Satan et ses supposts pour maintenir son siege Apostolique et empescher le cours de l'Euangile, sont cathegoriquement descouuertes. Traduite de vulgaire Arabic en bon Romman et intelligible, par Thrasibule Phenice . . . s. l. 1561. 8⁰ u. Genève (mit Marchant converti) 1591. 8⁰. Neudruck, Genf. 1861. 8⁰.

Bahlmann, Dr. P.: Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Lpz. 1896. 8⁰.

— —: Das Drama der Jesuiten. Eine theatergesch. Skizze, in: Euphorion, Zeitschr. f. Lit.-Gesch. 1895, II, 271 ff.

Barran, Henri de: L'Homme justifié par Foy, tragique comedie françoise à 12 pers. en 5 actes . . . s. l. s. i. 1554. 8⁰.

Baum, J.-G.: La Maniere et Fasson qu'on tient es lieux etc. (Première Liturgie des Égl. réf. en France de l'an 1533). Strassburg. 1859. 8⁰.

Baum, J. W.: Theodor Beza nach handschriftlichen Quellen dargestellt. Lpz. 1843. 2 Bde. 8⁰.

Becher, Rich.: Die Ansichten des Erasmus über die Erziehung etc. Lpz. 1890. 8⁰.

Bellaud, J.-B.: Bergerie Tragique des guerres et tumultes ciuiles . . . A Lyon. 1574. 8⁰. [Paris, Bibl. Mazarine 35270].

Belleau, Remy: Œuvres poétiques p. p. Ch. Marty-Laveaux. Paris. 1878. 2 Bde. 8⁰.

Belyard Simon, Vallegeois: Le Guysien, ou Perfidie Tyrannique commise par Henry de Valois es personnes des illustriss., . . . Princes Loys de Loraine Cardinal, . . . et Henry de Loraine Duc de Guyse . . . A Troyes MDLXXXXII. 8⁰.

— —: Charlot, Eglogue Pastorelle sur les miseres de la France et la tres heureuse et miraculeuse deliurance de tres magnanime et tres illustre Prince Monseigneur le Duc de Guyse . . . Troyes MDLXXXXII. 8⁰.

Bétant, E.-A.: Notice sur le Collège de Rive. Genève. 1866. 8⁰.

Bèze, Théod. de: Histoire ecclésiastique des Églises ré-

formées au Royaume de Fr., p. p. G. Baum et Éd. Cunitz. Paris. 1883 ff. 2 Bde. 8°.

— —: Tragedie françoise du Sacrifice d'Abraham, Neudruck (nach Genf 1576). Paris. 1856. 8°.

Bibliothèque des Écrivains de la Compagnie de Jésus ou Notices Bibliographiques; première série, p. p. les PP. Aug. et Al. de Backer. Liège. 1853 ff. 7 vols. 4°. 2de série, p. p. P. Aug. Carayon et Carlos Sommervogel. Brux. 1890 ff. 8 vols. 4°.

Bienvenu, Jacques: Le Triomphe de Jesus-Christ, Comedie apocaliptique traduite du Latin de Jean Foxus Anglois en rithme françoise. Genève. J. Bonnefoy pour J. Bienvenu. 1562. 4°.

— —: Poesie de l'Alliance perpetuelle entre deux nobles et chrestiennes villes franches, Berne et Geneue, faite l'an 1558; item une comedie du monde malade et mal pansé, recitée au renouuellement desdites Alliances a Geneue le deuxieme jour de may 1568 (Genève 1568. 8°). Neudruck herausg. v. Théophile Dufour: Comedie d. Monde malade etc. Genève. 1882. 8°.

— —: Comedie facecieuse et tres plaisante du voyage de Frere Fecisti en Provence vers Nostradamus. Pour sçavoir certaines nouuelles des Clefs de Paradis et d'Enfer que le Pape avoit perdues. Imprimée à Nismes. 1589. 8°.

Billard, Claude: La Mort d'Henri IV, tragédie en 5 actes et en vers; représentée devant la Reine Marie de Médicis, en 1610, l'année même de la mort d'Henri IV. Paris. 1806. 8°.

Böhm, K.: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's etc. (Münchener Beitr. Nr. XXIV). Erl. u. Lpz. 1902. 8°.

Bonet-Maury, G.: Le Monde malade et mal pansé ou la Comédie protestante au XVIe siècle, in: Bulletin du Prot. fr. (s. d.) 1895, pp. 210 ff.

Bonnivard, Fr., prieur de St. Victor: Chroniques de Genève, p. p. Gust. Revilliod. Genève. 1867. 2 vols. 8°.

Bosquier, Philippe, Montois, Religieux en l'ordre de S. François en la Province de Flandre: Tragedie Nouvelle dicte le Petit Razoir des Ornemens Mondains, en

laquelle toutes les miseres de nostre temps sont attribuées tant aux Heresies qu'aux Ornemens superflus du corps. Mons. 1589. 8⁰.

Bossuet J.-B.: Histoire des Variations des Églises protestantes, nouv. éd. Paris. 1807. 8⁰.

Bounin, Gabriel: Tragedie sur la Defaite et Occision de la Piaffe et de la Picquorée etc. Paris. 1579. 8⁰.

Boysse, E.: Le Théâtre des Jésuites. Paris. 1880. 8⁰.

Brouchoud, C.: Les Origines du théâtre de Lyon. Lyon. 1865. 8⁰.

Buchananus, G.: Jephtes, sive Votum, tragoedia. Lutetiae. 1557. 8⁰.

Buchwald, Dr. G.: Ein Reformationsschauspiel im J. 1540 in Paris aufgeführt, in: Arch. f. das Stud. d. neueren Spr. u. Lit. 1884, LXXI, p. 299 ff.

Buget, F.: Études sur Nostradamus, in: Bulletin du Bibliophile. Paris. 1860 u. 1861.

Bulletin du Prot. fr. s. Société de l'Hist. etc.

Buisson, Ferd.: Sébastien Castellion, sa vie et son œuvre. Paris. 1892. 2 vols. 8⁰.

Calvin, John: Letters of . . ., herausg. v. Dr. Jules Bonnet, Philadelphia. s. a. (franz. Ausgabe 1854). 3 vols. 8⁰.

Canisii, Beati Petri S. J.: Epistulae et Acta, herausg. v. Otto Braunsberger S. J. Friburgi Brisgoviae. 1898. 3 vols. 8⁰.

Capefigue: L'Église pendant les quatre derniers siècles, Paris. 1854. 3 vols. 8⁰.

Chantelouve, François de: La Tragedie de feu Gaspar de Colligni, jadis Admiral de France . . . s. l. 1575. 8⁰. Neudruck mit der Guisiade 1744. 8⁰.

[Chappuzeau, Samuel]: Genève délivrée, Comédie sur l'Escalade, p. p. J.-J.-G. Galiffe et Ed. Fick. Genève. 1862. 8⁰.

Charpenne, P.: Histoire de la Réforme et des Réformateurs de Genève. P. 1861. 8⁰.

Chasles, É.: La Comédie en France au 16ᵉ siècle. P. 1862.

Chastellain, Georges: Œuvres de, p. p. Monsieur le

baron de Kervyn de Lettenhove. Bruxelles. 1864. 6 vols. 8°.

Chrestien, Florent: Jephté ou le Vœu, Tragedie traduicte du Latin de George Buchanan . . . Paris. 1567. 8° u. 1587. 8°.

Coignac, Joachim de: La deconfiture de Goliath . . . (Lausanne. 1550 od. 1551.) 8°.

Coignet, Mme C.: La Réforme française avant les guerres civiles 1512—1519. P. 1890. 8°.

— —: Début des guerres civiles. Paris. 1895. 8°.

Collection, A Select — of Old English Plays, herausg. von R. Dodsley u. W. C. Hazlitt. London. 1874 ff. 15 Bde. 8°.

Collection de Poésies, Romans, Chroniques etc. publiée d'après d'anciens Manuscrits et d'après les Éditions des XVe et XVIe siècles. Paris. Silvestre (1838 ff.). 8°.

Collier, J. Payne: The History of English Dramatic Poetry. London. 1831, 3 vols. 8°. 2. Aufl.

Colonia, P. de la Comp. de Jésus: Histoire littéraire de la ville de Lyon. Lyon. 1730. 2 vols. in-fo.

Comoediae ac tragoediae aliquot ex novo et vetere testamento desumptae. Basileae p. Nicolaum Brylingerum 1551. 8°.

Coppée, Denis: La Sanglante Bataille d'entre les Imperiaux et Bohemes donnée au Parc de l'Estoille, La Reddition de Prague et ensemble l'origine du trouble de Boheme . . . A Liège. 1624. 8°.

Cordara, Jul. S. J.: Collegii germanici et hungarici historia libris IV comprehensa. Romae. 1770. 4°.

Corpus institutorum Societatis Jesu. Antverpiae. 1709. 2 vols. 8°.

Corpus Reformatorum, Halis Saxonum, 1834—1896. 28 und 57 vols. 4°.

Correspondance des Réformateurs dans les pays de langue française. p. p. A.-L. Herminjard. (1512—1544.) 1886—1897 (im Ersch. begr.). 9 vol. 8°.

— (1516—1572) in Corp. Ref. 2. Ser. J. Calvini opp. ed. G. Baum, E. Cunitz, Ed. Reuss. vol. 11—20. 4°.

Cougny, E.: Des Représentations dramatiques et particulière-

ment de la comédie politique dans les collèges au 16e siècle. Paris. 1859. 8°.

Crespin, Jean: Tragedie du roy franc-arbitre nouuellement traduite d'italien en françois (Genève) chez J. Crespin 1558, 8° u. Villefranche. 1559. 8°.

Crétineau-Joly, P.: Histoire de la Compagnie de Jésus. 3e ed. 1856. 8°.

Crevier, J.-B. L.: Hist. de l'Université de Paris. P. 1761. 7 vols. 8°.

Déjob, Ch.: De l'influence du Concile de Trente sur la littérature etc.. P. 1884. 8°.

Des Autels, Guillaume: Repos du plus grand Travail ... Lyon. 1550. 8°.

Des Masures, Louis: Tragedies Sainctes. David combattant, D. triomphant, D. fugitif. Genève. 1566. 8° und s. l. 1583. 8°.

— —: Bergerie spirituelle. Ezech. XXXIIII. Je sauueray mon trouppeau (dict le Seigneur) et ne sera plus en rapine: et iugeray entre une brebis et l'autre. Genève. 1566. 8°.

— — (Messer Philone): Josias. Tragedie ... Traduite d'Italien en François. Vray miroir des choses aduenues de nostre temps. Genève. 1566. 8°.

— — (M. Philone): Adonias ... Tragedie. Vray Miroir, ou Tableau, et Patron de l'Estat des choses presentes, et que nous pourrons voir bientost cy-apres: Qui seruira comme de Memoire pour nostre Temps, ou plustost de leçon et exhortation à bien esperer. Car le bras du Seigneur n'est point accourci. Lausanne. MDLXXXVI. 8°.

Döllinger, J. v.: Geschichte der Moralstreitigkeiten in der röm.-kath. Kirche. Nördlingen. 1889. 2 vols. 8°.

Doumic, René: Marguerite de Navarre et les Dernières Poésies, in: Revue des Deux Mondes, 15 juin 1896, p. 936 ff.

Du Bellay, Joach.: Epithalame sur le Mariage de tres illustre prince Philibert Emmanuel, Duc de Savoye, et de tres illustre Princesse Marguerite de France, sœur

unique du Roi, et Duchesse de Berry, à 5 personnages. Paris. 1559. 8°.

Duchesne, Jos: L'ombre de Granier Stoffacher, tragicomedie . . . Genève. 1584. 8°.

Dufour, Th. et Alb. Rilliet: Le Catéchisme français de Calvin etc. I. Notice historique p. A. Rilliet. II. Notice bibliographique sur — et sur les autres livres impr. à Genève et à Neuchatel . . . (1533—40). Genève. 1878. 8°.

Duhr, Bernhard, S. J.: Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu. Freiburg i. B. 1896. 8°.

Du Méril, Édélestand: Études sur quelques points d'archéologie et d'hist. litt. P. 1862. 8°.

Du Tilliot, Mr.: Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des Fous etc., Laus. et Gen. 1751. 8°.

Du Val, Pierre: Le Théâtre mystique de — et les Libertins Spirituels de Rouen au 16e s., p. p. Émile Picot. Paris. 1882. 8°.

Dyalogus nouus et mire festiuus ex quorundam virorum salibus cribratus, non minus eruditionis quam macaronices amplectens. Epigramma J. A. B. ad lectorem etc. s. l. s. d.

Eicken, Dr. H. v.: Gesch. und System der mittelalterl. Weltanschauung. Stuttgart. 1887. 8°.

Émond, G.: Histoire du Collège de Louis-le-Grand. Paris. 1845. 8°.

Erasmus Rotterdamus: Opera Omnia. Lugduni Batavorum. 1706. 4°.

Félice, G.-A.: Hist. du Protestantisme de Fr. 2e éd. Paris. 1880. 8°.

Floquet, A.: Hist. des Conards de Rouen in: Bibl. de l'École des Chartes. Paris. 1840. 8°.

Förstemann, C. E.: Über die erste Ausgabe der Colloquia familiaria des Erasmus. Halle. 1839. 8°.

Fonteny, Jacques de: Cleophon, tragedie en 5 actes, conforme et semblable à celles que la France a veues durant les guerres civiles, p. J. D. F. Paris. 1600. 4°. [Paris, Bibl. Nat. Invent. Y. Th. 3517].

Fournel, V.: Curiosités théâtrales anciennes et modernes etc. Paris. 1859. 8°.

Fournier, Éd.: Le théâtre français avant la Renaissance, 1450—1550, Paris. s. a. [1872]. 8°.

— —: Le théâtre français au 16e et au 17e siècle. Paris. s. a. 2 Bde. 8°.

Franke, O.: Terenz und die lateinische Schulkomödie. Weimar. 1877. 8°.

Gachi, Frere Jehan — de Cluses: Trialogue nouueau cõtenãt lexpression des erreurs de Martin Luther. Les doleãnces de Jerarchie eccl'iastĩq Et les triũphes de verite inuincible. Edit par hũble religieulx... Des freres mineurs les moindre. Yma summis. S. l. n. d. (Genève. 1524). 4°.

Galiffe, J.-A.: Matériaux pour l'hist. de Genève. Genève. 1829. 2 vols. 8°.

Garnier, Robert: Les Tragedies. Saumur. 1602. 8°, u. herausgeg. v. W. Förster, in: Samml. fr. Neudr., Bd. 3—5. Heilbronn. 1883. 8°.

Gaufrès, M.-J.: L'esprit de Réforme avant Luther (d'après M. F. Rocquain), in: Bulletin du prot. fr. 1897.

Gaullieur, E.-H.: Étrennes nationales, faisant suite au conservateur suisse etc. Genève. 1845 (I) 1854 (II) 1855 (III).

Geiger, Ludwig: Zwei Abhandlungen über Reformationsgeschichtliche Schriften I. Das Spiel zu Paris 1524. Arch. f. Lit.-G. 1875. V, 543 ff.

Gnapheus Guilielmus: Acolastus de filio prodigo comoedia... apud Hagienses. MDXXIX. 8°.

Godard, Jean: Les Œuvres. Lyon. 1594. 2 Bde. 8°.

Godet, Phil.: Histoire littéraire de la Suisse française. Paris. 1895. 8°.

Goedeke, K.: Grundriss zur Gesch. der deutsch. Dichtung. 2. Aufl. Dresd. 1884/98. 6 Bde. 8°.

Gosselin, E.: Recherches sur les origines et l'hist. du Théâtre à Rouen avant Corneille, in: Revue de la Normandie 1867, VII, p. 542 ff., 803 ff., 958 ff.; 1868, VIII, 34 ff., 158 ff., 242 ff.

Goulart, Simon: Pastorale sur l'Alliance perpétuelle. Genève. 1585. 4°.

Graf: Essai sur la vie et les écrits de Lefèvre d'Étaples. Strassb. 1842. 8°.

Grévin, Jaques (sic): Le Théâtre de . . . de Clermont en Beauvaisis. Paris. 1561. 8°.

Grezin, Jacques: Advertissements faictz à l'homme, par les fleaux de nostre Seigneur, de la punition à lui deüe par son peché, comme est aduenu depuis trois ans . . . A Angoulesme. MDLXV. 4°. Paris [Bibl. Nat. Inv. Res. Ye. 429].

Gringore, P.: Œuvres complètes de . . ., p. p. MM. Ch. d'Héricault et A. de Montaiglon. Paris. 1858. 8°.

Haag, Eug. et Ém.: La France protestante ou Vies des Protestants français etc. Paris. 1846—59. 9 vols. 8°. — 2e éd. p. p. H. Bordier. Paris. 1877—88. 6 vols. 8°.

Habert, François: Les Dicts des Sept Sages de Grèce . . . auec une egloglue sur la naissance de mon Seigneur le Dauphin . . . Paris. 1549. 8°.

Hazlitt, W. C.: A Manuel for the Collector and Amateur of Old English Plays. London. 1892. 4°.

Héricault, Ch. d': Gringore et la politique bourgeoise (Préf. de Gringore, Œuvres).

Holstein, Dr. H.: Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrh. Halle. 1886. 8°.

D'Huart, M.: Le Théâtre des Jésuites. Ire Partie (Introduction): Des exercices dramatiques dans les établissements d'instruction au m.-â. et au 16e s. Progr. Luxemb. 1891. 8°.

Janssen, Johannes: Geschichte des deutschen Volkes. Freiburg i. B. 9. Aufl. 1883 ff. 7 Bde.

Julleville, L. Petit de: L'Histoire du théâtre en Fr. au m.-â. Les Mystères P. 1880. 2 vols. 8°.

— —: Les Comédiens en Fr. au m.-â. P. 1885. 8°.

— —: La Comédie et les mœurs en Fr. au m.-â. P. 1886. 8°.

— —: Répertoire du Th. comique en Fr. au m.-â. P. 1886. 8°.

Jundt, Aug.: Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Strassburg. Progr. Strassb. 1882. 4^{0}.

Kampschulte, F. W.: J. Calvin, seine Kirche, sein Staat. Bd. I. Lpz. 1869. Bd. II herausgeg. von Walter Götz. ibd. 1899.

Kawerau, Dr. G.: Reform und Gegenreformation. Freibg. 1894. 8^{0}.

Kirchenlexikon, Wetzer und Weller's, od. Encyclopädie der kath. Theologie und ihrer Hilfswissenschaften. 2. Aufl. v. J. C. Hergenröther u. Dr. F. Kaulen. Freibg. i. B. 6 vols. 1882 ff. 8^{0}.

Kneisel, Dr. B.: Beiträge zu Erasmus' Colloquien. Progr. Naumburg. 1897. 4^{0}.

Kraus, Fr. X.: Geschichte der Renaissance. Freiburg. 1901. 4^{0}.

— —: Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg. 1896. 8^{0}.

La Croix, Antoine de: Tragi-comedie, L'argument pris du troisieme chapitre de Daniel: auec le Cantique des trois enfans, chanté en la fornaise. Paris. 1561. 8^{0}.

Lancel, Anthoine: Le Miroir de l'Union belgique, auquel se represente l'Etat ou elle a este reduite passe plusieurs années, et le moyen par lequel l'Eternel l'a maintenu et maintient, nonobstant tout les empeschemens de la tiranie Espagnolle, le tout en forme de Tragi-comedie. s. l. 1604. 8^{0}.

Lanson, G.: La Littérature française sous Henri IV, in: Rev. des Deux Mondes, 107 (1891), p. 369 ff.

La Taille, Jehan de: Les Œuvres poetiques de ... Paris. 1602. 8^{0} und p. p. René de Maulde, Paris. 1879. 8^{0}. vol. 1—4.

Lavisse, E. et Rambaud, A.: Hist. générale du 4e siècle à nos jours t. IV u. V. Paris. 1894. 8^{0}.

Lefranc, Abel: Les Idées religieuses de Marguerite de Navarre d'après son œuvre poétique (Les Marguerites et les dernières Poésies), in: Bulletin du Prot. fr. 1897 (vol. 46) u. 1898 (vol. 47).

Lenient, C.: La Satire en France I.: au m.-â. P. 1859 II.: ou la litt. militante au 16e s. Paris. 1877. 2. Aufl. 1886. 8^{0}.

Leroux de Lincy: Essai sur la vie et les ouvrages de Marguerite d'Angoulème, Paris. 1853. 8° (Extr. du 1er vol. de l'Heptameron etc.).

Leroy, Onésime: Études sur les Mystères etc. Paris. 1837. 8°.

Levavasseur, G.: Études sur le rôle de quelques poètes dans les guerres civiles de religion. Caen. 1875 (Extr. de l'Annuaire Normand 1874).

Loyola, Ignacio de: Cartas de . . ., fundador de la Compania de Jesus. Madrid. 1874—89. 6 Bde. 8°.

Macropedii: Omnes Georgii . . . Fabulae Comicae. s. l. 1552. 8°.

Maison neufve Berruyer, Jean de la: Colloque Social de Paix, Justice, Misericorde et Verité, pour l'heureux accord de tres Augustes, et tres magnanimes Roys de France et d'Espaigne par — A Paris . . . 1559. 8°. [Paris, Bibl. Nat. Ye 1,739.]

Malingre, Matthieu: Moralite de la maladie de Chrestiente a XIII personnages: en laquelle sont monstrez plusieurs abus, aduenuz au monde par la poison de peche et lhypocrisie des hereticques s. l. s. d. (Neuchâtel. 1533).

Marc-Monnier: Genève et ses poètes etc. Paris-Genève. 1874. 8°.

Marguerite de Navarre: Marguerites de la Marguerite des Princesses. Lyon. 1547. 8°.

—: L'Heptameron des Nouvelles de Très haute et très-illustre Princesse, Marguerite d'Angoulême, Reine de Navarre, p. p. Leroux de Lincy. t. I—III. Paris. 1853/4. 8°. t. IV. p. p. L. Franck (Farces inédites, les Marguerites etc.) 1880. 8°.

—: Les Dernières Poésies de —, p. pour la première fois avec une introduction etc., p. Abel Lefranc. Paris. 1896. 8°.

Marot, Clément: Œuvres complètes, p. p. Du Fresnoy. La Haye. 1731. 4 vols. 4°.

Martin, L'Abbé Eugène: L'Université de Pont-à-Mousson. 1572—1768. Paris. 1891. 8°.

Masenius, J. S. J.: Speculum . . . Veritatis etc. Coloniae. 1664. 4°.

Massebieau, L.: De Ravisii Textoris comœdiis seu de comœdiis collegiorum in Gallia praesertim ineunte sextimo decimo saeculo. P. 1878. 8°.

Matthieu, Pierre: Troisième Edition de la Guisiade, Tragedie nouvelle. En laquelle au vray, et sans passion est representé le massacre du Duc de Guise. Lyon. 1589. Neudruck (Anonymus) s. a. (1744).

Matthieu, Pierre: Vasthi, premiere tragedie . . . Lyon. MDLXXXIX. 8°.

— —: Amau, seconde tragedie. Lyon. MDLXXXIX. 8°.

Maurenbrecher, W. v.: Gesch. der katholischen Reformation. Nördlingen. 1880. 8°.

Meaux, Le Vicomte de: Les luttes religieuses en Fr. au 16e s. Paris. 1879. 8°.

Mémoires et documents, p. p. la Société d'histoire et d'archéologie de Genève. 1841 ff. 8°.

Mertz, Dr. Georg: Die Pädagogik der Jesuiten etc. Heidelbg. 1898. 8°.

Montchrétien, A. de: Les Tragédies, p. p. L. Petit de Julleville. Paris. 1891. 8°.

— —: Traicté d'œconomie politique, p. p. Th. Funck-Brentano. Paris. 1889. 8°.

Morgenblatt für gebildete Stände. Tübingen. 1807—1865. 4°.

Moutarde, Eug.: Étude historique sur la Réforme à Lyon. (1520—1563). Gen. 1881. 8°.

Naogeorgus, Thomas, Straubingensis: Tragoedia alia nova mercator seu iudicium, in qua in conspectum ponuntur Apostolica et Papistica doctrina . . . s. l. 1590. 8°.

— —: Der Kauffmann oder das Gericht . . . in Teutsche Reymen gebracht durch M. Jacobum Rulichum Augustanum s. l. 1595.

— —: Le Marchant converti, tragedie excellente, en laquelle la vraye et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif representées, pour entendre quelle est leur vertu et effort, au cõbat de la conscience, et quelle doit estre leur issue au dernier iugement de Dieu, s. l. chez Jean Crespin 1558. 8°. — Seconde édition. Par Jean

Crespin. 1559. 8°. — Item suit apres la Comedie du Pape malade. Genève. 1591. 8°.

Nérée, R.-J.: Le Triomphe de la Ligue, Tragédie en 5 actes. Leyde. 1607. 8°.

Pachtler, G. M. [S. J.]: Ratio Studiorum et Institutiones Scholasticae Societatis Jesu etc. Berlin. 1887 ff. (Monumenta Germ. Paed. II, V, IX, XVI).

Paris, Louis: Le Théâtre à Reims etc. Reims. 1884. 8°.

Philippson: Les Origines du Catholicisme moderne. Brux. 1884. 8°.

Picot, É.: Les Moralités polémiques, ou la controverse religieuse dans l'Ancien théâtre fr. (Bulletin du Prot. fr. 1887, p. 168 ff., 225 ff., 337 ff.; 1892, p. 561 ff., 617 ff.

— —: La Sottie en France, in: Romania. 1878. VII, 236 ff.

— —: Le Monologue dramatique dans l'ancien théâtre français, in: Romania. 1886, XV, 358 ff.; 1887, XVI, 438 ff.; 1888, XVII, 207 ff.

— —: Le Théâtre mystique, siehe Du Val.

Pierrefleur, Pierre de: Mémoires de —, grand Banderet d'Orbe ... (1535/61) p. p. A. Verdeil. Lausanne. 1856. 8°.

Plitt, Dr. G. L., u. Herzog, Dr. J. J.: Realencyklopedie für prot. Theologie u. Kirche, Lpz. 1877 ff. 18 vols. 3. Aufl. v. Dr. A. Hauck. Lpz. 1896 ff. 7 vols. 8°.

Polenz, G. v.: Geschichte des frz. Kalvinismus ... Gotha. 1857/69. 5 vols. 8°.

Poncet, Simon: Colloque Chrestien ... in: Regrets sur la France. Paris. 1589. 8°.

Recueil de farces, moralités et sermons joyeux publié d'après le manuscrit de la bibliothèque royale p. Leroux de Lincy et Francisque Michel. Paris. 1837. 4 vols. 8°.

Recueil, Nouveau — de farces françaises des XV[e] et XVI[e] siècles etc. p. p. É. Picot et Chr. Nyrop. Paris. 1880. 8°.

Registres du Conseil de Genève (Ms.).

Reinhardstöttner, K.: Zur Geschichte des Jesuitendramas in München, in: Jahrb. f. Münch. Gesch. III, 53 ff. Bamberg. 1889. 8°.

Reusch, Dr. F. H.: Der Index der verbotenen Bücher. Bonn. 1883. 2 vols. 8°.

Reuss, Ed.: Geschichte der hl. Schrift des Neuen Testamentes. Braunschweig. 1874. 8°.

Ribadeneira, P. Petrus: Illustrium Scriptorum religionis Societatis Jesu Catalogus. (2da ed.) Antverpiae. 1608. 8°.

Rigal, Eug.: Esquisse d'une histoire du théâtre de Paris, 1548—1635. Paris. 1887. 8°.

— —: Le théâtre français. Paris. 1901. 8°.

— —: in: Julleville's Histoire de la langue etc.. Bd. III.

Rilliet, A., siehe Dufour, Th.

Rivaudeau, André de: Les Œuvres poétiques, p. p. C. Mourain de Sourdeval. Paris. 1859. 8°.

Roche-maillet, Gabriel Sieur de: La Vie de Scévole de Sainte-Marthe in Scaevolae etc. Tumulus.

Roget, Amédée: Hist. du peuple de Genève dep. la réf. jusqu'à l'escalade. Gen. 1870 ff. (1536—68.) 7 vols. (unvollendet).

Roset, Michel: Les Chroniques de Genève, p. p. H. Fazy. Genève. 1894. 8°.

Rossel, V.: Histoire littéraire de la Suisse romande etc. Genève. 1889. 2 vols. 8°.

— —: Hist. de la litt. fr. hors de France. 2e éd. Paris. 1897. 8°.

[Sainte-Marthe:] V. C. Scaevolae Sammarthani Quaestoris Franciae Tumulus. Lutetiae-Paris. 1630. 4°.

Sayous, A.: Études littéraires sur les écrivains fr. de la Réformation. Gen. 1842. 2 vols. 8°.

Schmid, Dr. K. A.: Geschichte der Erziehung etc. Stuttg. 1892. 4 Bde. 8°.

Schmidt, C.: Le mysticisme quiétiste en France au début de la Réformation, in: Bulletin du Prot. fr. 1858 VI, 448 ff.

Schmidt, E.: Thomas Naogeorgus, in: Allg. Deutsche Biogr. Bd. XIII (1886), 245 ff.

Senebier, Jean: Histoire littéraire de Genève. Genève. 1786. 3 vols. 8°.

Société de l'Histoire du Protestantisme français: Bulletin historique et littéraire. Paris. 1851 ff. (citiert als: Bulletin du Prot. fr.).

Soleinne, M. de: Catalogue de la Bibliothèque dramatique. P.. 1843/4. 8°.

Steinhuber, Cardinal Andreas S. J.: Geschichte des Collegium Germanicum et Hungaricum in Rom. Freiburg i. B. 1895. 8°.

Süpfle, Dr. Th.: Gesch. des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich. Gotha. 1886/90. 3 vols. 8°.

Textor, Joh. Ravisius: Dialogi aliquot hactenus non editi etc. V . . . . [unleserlich] apud Regin Chauldière . . . 1530. 8°.

Tiron, Antoine: L'Histoire de l'Enfant prodigue, reduitte et estendue en forme de Comedie, et nouuellement traduitte de Latin en François . . . Matière tres-utile et profitable pour les jeunes gens, à cause des bons propos, sentences et amonitions qui y sont annexées. A Anvers. MDLXIIII. 8°.

— —: L'Histoire de Joseph, extraicte de la Saincte Bible et reduitte en forme de Comedie, nouuellement traduitte du Latin de Macropedius en langage Françoys, . . . A Anvers. MDLXIIII. 8°.

Toldo, P.: Le Théâtre de la Renaissance, in: Revue de l'Hist. litt. 1897, IV.

Tragedia, Ain — oder Spill gehalten, gehalten in dem küniglichē Sal zu Parisz (s. l.) MDXXIIII. 8°.

Tragedie, La double — du Duc et Cardinal de Guyse, Freres, jouee a Blois le 23. et 24. Decembre 1588 . . . Imprimee a Paris en 1589, chez Fleurant des Monceaux, rue du bon Puis.

Tragedie, La — de François Spera . . . p. J. D. C. G. s. l. s. i. (Lausanne. 1608). 8°. [Paris, Ars. Bibl. B. L. 9715].

Tragedie des Rebelles, La —, ou sous les noms feints (sic) on void leurs conspirations . . . Paris. 1622. 8°.

Tragedie de Timothee Chrestien, Lequel a esté bruslé iniquement par le commandement du Pape pour ce qu'il

soustenoit l'Euangile de Jesus-Christ. Traduitte nouuellement de Latin en François. Lyon. 1563. 8°.

Vander Haeghen: Bibliotheca Erasmiana, Répertoire des Œuvres d'Érasme. Gand. 1893. 3 vols. 4°.

Verité, La — cachee deuant cent ans faicte et composee a six personnages: nouuellement corrigee et augmentee auec les autoritez de la saincte escripture . . . s. l. s. d. (Neufchâtel, Pierre de Vingle, 1533) u. V. c. comp. en rime françoise (Genève.) Antoine Cercia. 1559. 8°.

Vesel, Claude de: La Tragedie de Jephté, traduicte du latin de G. Buchanan. Paris. 1566. 8°.

[Vigne, André de la]: Le nouueau monde auec lestrif du pourueu et de lellectif de lordinaire et du nomme . . . Sottise à huict personnaiges. Paris. s. d. [1508?] 8°.

Vincent, Philippe: Recherches sur les commencements et les premiers progrès de la Réformation en la ville de la Rochelle. 1693. 8°.

Virey, Jean de: La Machabee, tragoedie du Martyre des sept freres, et de Solomone leur mere . . . Rouen. 1598. 8°.

— —: Tragedie de la Diuine et Heureuse Victoire des Machabees sur le Roy Anthiocus . . . Rouen. 1611. 8°.

Vodoz, J.: Le théâtre latin de Ravisius Textor. Winterthur. 1898. 8°.

Weiss, Dr. J. B.: Lehrbuch der Weltgeschichte. Wien. 1872. 6 vols. 8°.

Weller, Emil: Das alte Volkstheater der Schweiz. Frauenfeld. 1863. 8°.

Wetterus, David: Discursus exhibens tres sermones de Comoediis: Quorum primus Comoedias laudat, Alter vituperat et damnat, Tertius distincte respondet. Basileae. 1629. 4°.

Zeidler, Jakob: Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie etc. (Bd. IV v. Litzmann's Theatergeschichtl. Forschungen.) Hamb. u. Lpz. 1891, und in: Blätter des Vereins für Landeskunde v. Niederösterreich XXVII.

Ziegler, Dr. Th.: Geschichte der Pädagogik etc. München.

1895. 8⁰ (in: Baumeister's Handb. d. Erz.- u. Unterrichtslehre).
Zöckler: Handbuch der theologischen Wissenschaften. 1882 ff. 3 vols. 8⁰.

Anm. Die Titel folgender Werke finden sich bereits genau in den früheren Heften der Münchener Beiträge [1]) verzeichnet: *Ancien théâtre fr.* p. p. Viollet le Duc; Bapst, *Essai*; Beauchamps, *Recherches*; *Biographie Nouvelle;* Birch-Hirschfeld, *Geschichte*; Brunet, *Manuel;* Cloëtta, *Beiträge*; Creizenach, *Geschichte*; Darmesteter et Hatzfeld, *Le 16e siècle*; Ebert, *Entwicklungsgeschichte*; Faguet, *La Tragédie*; Fischer, *Zur Kunstentwicklung*; Goujet, *Bibliothèque*; *Histoire Universelle des Théâtres* etc.; Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung;* Jodelle, *Œuvres* p. p. Marty-Laveaux, u. in: *Anc. th. fr.*; Julleville, *Histoire de la langue* etc.; La Croix du Maine et Du Verdier, *Les Bibliothèques fr.*; Larivey, *Les Comédies* in: *Anc. th. fr.;* La Vallière, *Bibliothèque*; Mouhy, *Journal*; Parfaict, *Histoire*; Pasquier, *Recherches*; Picot, *Catalogue* etc.

Folgende Werke und Arbeiten konnten nicht mehr, oder nur mehr teilweise benützt werden: [Garnier, Claude]: *Chant Pastoral sur le trespas de feu Mgr. de Guise. Paris.* 1615. 8⁰. (Paris, Ars.-Bibl. 8697); H. Patry: *Le théâtre populaire protestant en Guyenne*, in: *Rev. d'art. dramatique* 15. Juli 1902, p. 248 ff. u. *Bull. du prot. fr.* 1901, 523 ff.; 1902, 141 ff.; Dr. A. Dürrwächter: *Das Jesuitendrama u. die literarhistorische Forschung am Ende des Jahrhunderts* in: *Hist.-Pol. Bl.* 1900 (124), 276 ff.; id.: *Aus der Frühzeit des Jesuitendramas*, in: *Jahr.-Ber. d. hist. Vereins Dillingen* 1897 (IX) pp. 1 ff. (Daselbst weitere Lit.- Angaben).

---

[1]) Klein, *Der Chor*, p. IX ff.; Fest, *Der Miles gl.*, p. IX ff.; Ebner, *Beitrag*, p. X ff.; Buchetmann, *Rotrou's Antigone*, p. VIII ff. Böhm, *Beiträge*, p. X ff.

Einleitung.

Über den Einfluss der religiösen Bewegung des 16. Jahrhunderts auf das französische Theater jener Zeit besitzen wir einige sehr verdienstvolle und grundlegende Abhandlungen. Aber im allgemeinen beschäftigen sich dieselben nur mit den hauptsächlichsten Erscheinungen, während reiches Material noch sehr zerstreut und schwer zugänglich ist. Auf den folgenden Seiten soll nun versucht werden, dieses zu sammeln, zu sichten und eine noch fehlende übersichtliche und zusammenfassende Darstellung jenes Einflusses zu geben, wie es H. Holstein für die deutsche Literatur unternommen hat.[1]) Während sich aber Holstein angesichts der Überfülle seines Stoffes gedrängtester Kürze in seinen Angaben befleissigte, soll im Folgenden durch Analyse der teilweise nur dem Titel nach bekannten Stücke gezeigt werden, welche Rolle die Reformation im Theater, und welche Rolle das Theater in der Reformation spielt.

Diese wurde lange Zeit nur wenig beachtet. Die Brüder Parfaict hatten die protestantischen Dramen und Tendenzstücke als unwürdig aus ihrer *Histoire du théâtre français* (1735 ff.) ausgeschlossen. Vollständiger sind andere Nachschlagewerke wie Beauchamps' *Recherches* (1735), die *Histoire univ. des*

[1]) *Die Reformation im Spiegelbild der dram. Lit. d. 16. Jahrh.* Halle. 1886. 8⁰. (Über Holstein's einseitigen Standpunkt cf. Koch, *Z. f. vgl. Lit.-Gesch.* N. F. 1890, III, 158; Herbst, *D. Lit.-Bl.* 1888, Nr. 39; Reinhardstöttner, *Zur Gesch. des Jes.-Dramas in M.* p. 59).

théâtres (1780) und besonders La Vallière's *Bibliothèque du Th. fr.* (1756 ff.). Aber auch letzterer kennt von protestantischen Tendenzdramen nur den *Pape malade* und den *Marchand converti* (III, 263 ff.).

Dagegen standen aus den letzten Jahrzehnten eine Reihe wertvoller Studien zu Gebote. Als Ausgangspunkt vorliegender Arbeit ist Picot's leider unvollendeter Aufsatz *La Moralité polémique et la Controverse religieuse dans l'ancien théâtre français* anzusehen.[1]) Ausserdem fusste der Verfasser dieser Abhandlung auf den übrigen, gleichfalls in Repertoireform gehaltenen Arbeiten dieses Gelehrten [2]), sowie auf den bekannten Werken Petit de Julleville's, die ihm reiches Material, wertvolle bibliographische Angaben und eine Fülle von mustergiltigen Urteilen boten.[3]) Lenient's Gesamturteil über die religiöse Polemik des 16. Jahrhunderts hat auch heute noch Giltigkeit; dabei sind auch die Haupterscheinungen der dramatischen Satire vortrefflich charakterisiert, wenngleich eine Reihe von Einzelheiten der Richtigstellung bedarf [4]).

Ausserdem hat Bapst in einigen Kapiteln gegenwärtiges Thema gestreift.[5]) Doch enthalten seine Listen von Tendenz- und politischen Dramen schwere Irrtümer.[6]) Für das Renaissance- und das biblische Drama lag Faguet's *Tragédie française* (1883) vor; namentlich das biblische Drama ist dort mit einer Liebe behandelt, die mehr seinen Vorzügen als

---

[1]) *Bulletin du Prot. fr.* 1887, XXXVI, p. 168 ff., 225 ff., 337 ff.; 1892, XLI, 561 ff., 617 ff.

[2]) *La Sottie en France,* in: Romania 1878, VII, 266 ff.; *Le Monologue dramatique etc.* ibid. 1886, XV, 358 ff.; 1887, XVI, 438 ff.; 1888, XVII, 207 ff.

[3]) *L'Hist. du théâtre en France au m.-â. Les Mystères. P.* 1880. 2 vols. 8°. — *Les Comédiens en Fr. etc. P.* 1885. 8°. — *La Comédie et les Mœurs* etc. *P.* 1886. 8°. — *Répertoire du Th. Comique* etc. *P.* 1886. 8°. — *Histoire de la langue et de la litt. fr.* etc. vol. III. 16e siècle. P. 1897. 8°.

[4]) *La Satire en Fr. au 16e siècle.* P. 1886.

[5]) *Essai sur l'Histoire du Théâtre,* P. 1893.

[6]) S. 138 u. 139. Von den aufgeführten Werken Habert's enthält nur die *Les dicts des sept Sages en Grèce* etc. betitelte Schrift eine dramatische *Églogue* polemischer Tendenz.

seinen Fehlern gerecht wird.[1]) Infolge der eingehenden Würdigung, die daselbst speziell die technische Seite gefunden hat, konnte der Verfasser sein Hauptaugenmerk dem religiös-polemischen Charakter dieser Dichtungsgattung zuwenden. Vortrefflich kamen ihm hiebei auch die prägnanten Urteile zu statten, die Morf über einige der hier behandelten Stücke fällt.[2])

Dagegen bot die flüchtige, in Briefform gehaltene Studie Levavasseur's wenig Brauchbares.[3])

Über das Theater in Genf fand sich das Material teilweise schon bei Marc-Monnier[4]), bei Godet[5]), und nach dem neuesten Stande der Forschung in Rossel's *Hist. litt. de la Suisse romande* (1889) verwertet. Dasselbe wurde insbesondere an der Hand von Roget's eingehender Darstellung des calvinischen Staates[6]) und der einschlägigen Jahrgänge der handschriftlichen *Registres du Conseil de Genève*, sowie der in den *Annales Calviniani*[7]) enthaltenen Angaben ergänzt. Zur Kenntnis der Ansichten der Reformatoren über das Theater diente vor allem die von Herminjard[8]) und den Herausgebern des Corpus Reformatorum[9]) veröffentlichte *Correspondenz* der Reformatoren. Die protestantische Biographie der Brüder *Haag*, sowie deren noch unvollendete, von *Bordier* (1877 ff.) besorgte 2. Aufl.[9]), erwies sich als zuverlässiges Nachschlagewerk.

---

[1]) Cf. Stiefel, *Litt.-Bl.* 1885, 377 ff.; *Rev. d. 2 Mondes* 1893, p. 369; Delaporte, in: *Rev. pol. et litt.* 1899, Nr. 20.

[2]) *Gesch. der neueren franz. Lit.* I (1898).

[3]) *Études sur le rôle de quelques poètes dans les guerres civiles de religion.* Caen. 1875. 8°.

[4]) *Genève et ses poètes* (1874); cf. die widersprechenden Kritiken Z. f. frz. Spr. etc. XVIII, R. p. 202 ff.; XIX, R. p. 183. Vollmöll., *Jahr.-Ber.* III, 213 u. a.

[5]) *Hist. litt. de la Suisse fr.* (1895.)

[6]) *Hist. du peuple de Genève* (1870 ff.)

[7]) In dem *Corpus Reformatorum* N. F. XXI.

[8]) *Correspondance des Réformateurs dans les pays de l. fr.* 1886 ff. 8° (unvollendet; umfasst die Jahre 1512—44).

[9]) 2. Serie. *J. Calvini Opp. Omnia* XI—XX. 4° (umfasst die Jahre 1516—72).

Über das Jesuitendrama liegen bis heute nur sehr unzureichende Dokumente vor. Zeidler's allgemeine Bemerkungen waren als blosse Vermutungen mit Vorsicht zu benützen.[1]) Bahlmann's[2]) Versuch, eine genauere Kenntnis des Jesuitentheaters durch Einzelbibliographien anzubahnen, ist bisher vereinzelt geblieben. Reinhardstöttner's Einleitung zu seiner *Geschichte des Jesuitendramas in München* (1888) dürfte wohl in den meisten Punkten allgemeine Giltigkeit beanspruchen. Auf ihn stützt sich der Aufsatz in Janssen's *Geschichte des deutschen Volkes* VII (1893), der ausserdem die von Pachtler veröffentlichten Studienordnungen der Gesellschaft Jesu[3]) ausgiebig benützt. Aus Pachtler schöpft auch Duhr[4]), dem überdies noch viele andere, bisher unbekannte Quellen zur Verfügung standen; er bietet zwar nicht den besten, aber den eingehendsten Überblick über das Jesuitentheater vornehmlich in Deutschland, ohne dass er jedoch ein Zurückgehen auf seinen Gewährsmann Pachtler überflüssig macht. Bestimmte Daten über die ersten Anfänge des Jesuitendramas finden sich wenig, gar keine über seine Anfänge in Frankreich. Boysse betitelt zwar sein Buch *Le Théâtre des Jésuites* (1880), eilt aber nach einer sehr allgemeinen, vielfach anfechtbaren Einleitung zu den Aufführungen des Collège de Clermont und des Coll. Louis le Grand im 17. u. 18. Jahrhundert. Ich sah mich daher hauptsächlich auf die spärlichen Angaben der Bibliographien von Backer und Sommervogel angewiesen.[5])

Endlich wurde noch eine grössere Anzahl von Spezialuntersuchungen und geschichtlichen Werken und vor allem die behandelten Stücke selbst zu Rate gezogen.

---

[1]) *Studien und Beiträge zur Gesch. des Jes.-Dramas*, in: Litzmann. *Theatergesch. Forsch.* 1891, IV.

[2]) *Jesuitendramen der niederrhein. Ordensprov.* (1896). — *Das Drama der Jes.*, in: Euphorion 1895, II, 271 ff.

[3]) *Ratio Studiorum et Institutiones Scholasticae Soc. Jesu*, in: Monumenta Germ. Paedag. 1887 ff.

[4]) *Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu.* 1896 ff.

[5]) *Bibliothèque des Écrivains de la Cie de Jésus.* 1e série, p. p. les PP. Aug. et Al. de Backer (1853 ff.); 2e série, p. p. P. A. Carayon et Carlos Sommervogel (1890 ff.).

Das Wort „Reform“ oder „Reformation“ hatte ursprünglich nicht den Sinn eines Schisma oder einer Rebellion, den man ihm heute allgemein beilegt.[1]) Vielmehr war es einst der Ruf aller, die mit Schmerz und Entrüstung die Verweltlichung der Kirche und ihre Missbräuche sahen. Jahrhundertelang hatte Rom in dem Bestreben, die politischen Verhältnisse der Christenheit ebenso zu beherrschen, wie es als einzige Vermittlerin zwischen Gott und dem Menschen die Geister in blindem Gehorsam hielt, die Bedürfnisse der Gläubigen nach innerer Erhebung vernachlässigt. Die Päpste, meist einem der um den heiligen Stuhl intriguierenden römischen Adelsgeschlechter entstammend, trieben, anstatt sich um die kirchlichen und religiösen Interessen zu kümmern, Haus- oder italienische Politik und wetteiferten in der Rolle von Beschützern der heidnischen Renaissancebewegung.[2]) Um die Mittel für ihre kostspielige Politik zu beschaffen, gestatteten sie die Käuflichkeit der kirchlichen Ämter, die so vielfach Unwürdigen zufielen, deren Unwissenheit oder Sittenlosigkeit öffentliches Ärgernis gaben.

Schon früh erhoben sich warnende Stimmen. Das 14. und 15. Jahrhundert sahen die missglückten Reformversuche eines Wiclif, Huss und Wessel. Um sein Ansehen besorgt, stimmte der Klerus selbst in den Ruf einer Reform der Kirche an „Haupt und Gliedern“ ein. Doch scheiterten die zu diesem Zwecke einberufenen Konzilien von Pisa, Konstanz und Basel. Da bricht zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Reformation aus, und zwar in Frankreich zunächst unabhängig von der deutschen Bewegung, mit der sie erst später gemeinsame Sache macht. Hier ist sie anfänglich eine Begleiterscheinung oder eine Folge des Humanismus, der einerseits in seinem Kampfe gegen die Scholastik die grobe Unwissenheit und die Verweltlichung des Klerus mit bitterer

---

[1]) Lavisse, *Hist. générale*, IV, 375ff.; Ranke, *Frz. Gesch.* I, 168ff.; Gaufrès, *L'Esprit de Rév. av. Luther*, in: *Bull. du Prot. fr.* 1897 (47) p. 15ff.; Polenz, *Gesch. des frz. Calvinismus*, passim.

[2]) Über die christliche Strömung in der Renaissance-Bewegung siehe F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 2 (Renaissance u. Neuzeit) p. 1ff. u. bes. p. 62ff.

Satire verfolgt, andererseits die Bibel, die über einem Wust von Kommentaren und durch das Überhandnehmen der rein äusserlichen Religionsbethätigung nahezu vergessen worden war, weiten Kreisen erschliesst, und seinen Ausgaben den hebräischen und griechischen Urtext zu Grunde legt. «*La Renaissance, en faisant lire la Bible, avait fourni à la Réforme son grand levier.*»[1]) Reuchlin und besonders Erasmus mit seiner *editio princeps* des griechischen Neuen Testaments, seinen Ausgaben der lateinischen Kirchenväter etc. gelten als die Vorkämpfer der Reformation, obwohl ihnen ein Angriff auf die Kirche selbst fern lag und sie die Bewegung später bekämpften. In Frankreich geht diese von Lefèvre d'Étaples aus, der schon 1512 in seiner Vorrede zu den *Commentaires sur les épîtres de St. Paul* über die Autorität der Bibel, die Rechtfertigung durch den Glauben, die Messe etc. ganz lutherische Ansichten ausspricht.[2]) Von 1523 bis 1528 liess er dann die französische Übersetzung des Neuen Testamentes, der Psalmen und des Alten Testamentes erscheinen. Dem Volke, welches, wie Calvin sagt, *avait faim et soif de Jésus-Christ*, erschienen diese Veröffentlichungen wie eine neue Offenbarung. Franz I. und seine geistvolle Schwester nahmen Lefèvre in Schutz; der Bischof Briçonnet von Meaux, ein aufgeklärter Mann, suchte in seiner Diözese dessen Reformideen in die That umzusetzen. Aber Rom und die Sorbonne zögerten nicht, diese Bestrebungen mit denen Luther's zu identifizieren. Die Sorbonne behandelte die Neuerer, trotz ihres Protestes, Lutheraner zu sein, als Ketzer, verdammte 1520 Luther als einen Empörer und sandte ihre Anhänger, darunter Châtelain, einen Doktor der Theologie, schon 1524 auf den Scheiterhaufen.[3]) Trotzdem machte die reformatorische Bewegung in Frankreich rasche Fortschritte, hauptsächlich infolge der unentschlossenen Haltung König

---

[1]) Lavisse, *Hist. gén.* IV, 478.

[2]) Lavisse, ibid., IV, 478; Süpfle, *Gesch.* etc. I, 42, 242; Reuss, *Gesch. d. hl. Schrift* 1874, § 474. — Über sein Leben siehe Graf, *Essai* etc. 1842.

[3]) Bèze, *Hist. ecclésiastique* I, 7.

Franz' I., der sich schliesslich vor allem aus politischen Rücksichten für den Katholizismus erklärte.

Erst 1536 fand der französische Protestantismus in Calvin seinen Führer. Aber seine Verbindung mit Genf nahm ihm den nationalen Charakter und hatte nur die Wiedererstarkung des Katholizismus in Frankreich zur Folge. Die wiederholten Versöhnungsversuche zwischen den beiden Konfessionen, deren wichtigster der Colloque von Poissy im Jahre 1561 war, blieben erfolglos. Die grausamen Verfolgungen unter den Regierungen Heinrich's II. und Franz' II. gaben dem französischen Protestantismus den Charakter einer politischen Partei, an deren Spitze sich die von den Guisen in ihren Thronansprüchen bedrohten Bourbonen stellten. Unter den letzten Valois waren die Religionskriege nur eine lange Reihe von Grausamkeiten, deren blutigste die Bartholomäusnacht war. Das Edikt von Nantes (vom 13. April 1598) beruhigte endlich die entfesselten Leidenschaften und gab dem erschöpften Lande Ruhe und Frieden wieder.

Dieser ganze Zeitraum, den wir noch genauer zu verfolgen Gelegenheit haben werden, umfasst einen grossen Teil französischer Theatergeschichte. In dem Augenblicke, als die Reformation ausbricht, stehen die mittelalterlichen Sottien, Moralitäten und Farcen noch in voller Blüte, während die Mysterien sich schon im Niedergange befinden. Die Sottie gewährte den Darstellern nicht nur die Freiheit, dem vergnügt lauschenden Publikum die Skandalchronik seiner Vaterstadt vorzuführen, sondern bot oft auch Gelegenheit zu den kühnsten Anspielungen auf die kirchlichen und politischen Verhältnisse der Zeit. Die allegorische Form der Moralität, unter der man ursprünglich, wie in allen übrigen Literaturen, nur allgemein menschliche Schwächen dargestellt und gegeisselt hatte, wurde durch Verbindung mit der satirischen Sottie ein willkommenes Mittel, an den in Staat und Kirche herrschenden Zuständen Kritik zu üben, während andererseits ihre didaktisch-moralisierende Tendenz dem Verfasser Gelegenheit zur Darlegung und Verbreitung seiner Lehren und zur Bekämpfung entgegengesetzter Ansichten bot. Zu gleicher Zeit verliert die Farce ihren frischen Humor, um, wie die

Moralität, aber unter Beibehaltung ihres grob-komischen Charakters, mit dem bittersten Spotte am Bestehenden Kritik zu üben.

Hierin sehen die alten französischen Theatergesellschaften ein Recht, das ihnen lange Zeit die zahlreich gegen sie erlassenen Verbote nur vorübergehend rauben konnten.

Zwar die frommen Bruderschaften, wie die *Confrérie de la Passion* beschränken sich im allgemeinen darauf, sich bei ihren Mysterien und Mirakeln möglichst enge an die Bibel und die Heiligenlegenden zu halten, ohne sich um das zu kümmern, was in der Welt vorgeht. Trotz der von den Protestanten gegen sie erhobenen Anschuldigungen der Profanation der hl. Schrift, worin bald auch die Katholiken einstimmen, fahren sie fort — in der Provinz selbst *nach* dem Verbote ihrer Vorstellungen durch das Pariser Parlament vom Jahre 1548 — ihre Aufführungen mit immer grösserem Pompe auszustatten. Ausnahmsweise geschieht dies auch in bewusstem Gegensatze zum Puritanismus der Reformatoren, wie z. B. bei den «*Ceremonien*» der *Confrérie de la Passion* zu Rouen.[1]) Als gutgläubige Katholiken sehen die Mitglieder derselben mit Bedauern die Fortschritte, welche die Reformation trotz aller Repressalien in ihrer Vaterstadt machte. Sie beschlossen daher, das *Mystère de la Passion*, das schon 1491, 1492 und 1498 zu Rouen aufgeführt worden war, nunmehr jeden Charfreitag zur Darstellung zu bringen und führten diesen Entschluss auch bis 1562 durch, in welchem Jahre der Calvinismus in der Stadt die Oberhand gewann. Bald darauf konnten die Passionsspiele wieder aufgenommen werden, erfuhren aber später unter der Ligue eine neue und zwar längere Unterbrechung. Von 1597 bis 1608 fanden weitere Darstellungen statt und hörten dann auf «*sous la désapprobation de l'Église et du Parlement, comme chose qui excitait plutôt la curiosité que la piété des spectateurs et qui n'apportait aucune bonne édification*».

Dagegen nahmen die sich mit dem profanen Theater be-

---

[1]) Gosselin, *Recherches sur les origines du théâtre de Rouen:* Julleville, *Les Comédiens* etc. p. 250.

schäftigenden Gesellschaften regen Anteil am öffentlichen Leben und fanden oftmals Anlass, auch in der religiösen Bewegung Partei zu ergreifen. Im allgemeinen sind wir wenig darüber unterrichtet. Wir können meist nur aus wenigen erhaltenen Stücken darauf schliessen. Auch hier kann Rouen als Beispiel dienen. Ausser der schon erwähnten Confrérie existierte dort die von Bürgern und Handwerkern gebildete *Abbaye des Conards*, welche sich selbst wieder in verschiedene Gesellschaften geteilt zu haben scheint. Picot citiert deren drei: die *Enfans Maugouverne*, die *Sobres Sotz* und die *Scieurs d'ays.* [1]) Letztere sind, wie die *Sottie des Sobres Sotz* zeigt [2]), mit den Basochiens, d. h. den *Clercs* des *Palais de Justice* identisch. Alle diese Gesellschaften lagen ihres Freimutes wegen mit den Behörden und den Parteien in beständigem Hader und erfreuten sich doch wieder ausgedehnter Freiheiten. Ihre Satire wandte sich gegen den Papst ebensowohl als gegen die Reformation. Im Jahre 1541 greifen sie den Papst und Calvin zugleich an. [3]) Und so sehen wir denn ihre Aufführungen nicht nur von den Katholiken untersagt, so oft die Reformation eine gefahrdrohende Ausdehnung nimmt, sondern auch 1562 von den Calvinisten und später von der Ligue, deren Aufmerksamkeit sich die *Abbaye* durch Annahme des Namens *Maison de Sobriété* zu entziehen sucht. Die Bazoche spielte Moralitäten und die neu aufgekommenen *Comédies;* die *Sottie des Sobres Sotz* scheint zu ihrem Repertoire zu gehören; sonst ist uns von ihren Stücken nichts erhalten. Von den *Conards* dagegen besitzen wir ziemlich viele Sottien, Moralitäten und Farcen, die uns grösstenteils im Manuskript *La Vallière* überliefert sind. [4]) Von diesen Stücken stammen nur wenige aus der Zeit vor 1530, in welcher die Pest in Rouen jede Fröhlichkeit unterdrückt hatte. Die

---

[1]) *Romania* 1878, VII, p. 291.

[2]) S. weiter unten p. 35.

[3]) Julleville, *Comédie* etc. p. 252; Floquet, *Hist. des Conards de Rouen*, p. 115.

[4]) Herausgegeben von Leroux de Lincy et Francisque Michel, Paris. 1837.

meisten sind wohl in die Jahre 1535 und 1536 zu setzen und fast sämtliche sind satirischen Inhalts.

Fast noch mehr als die Volksbühne beschäftigte sich das Schultheater mit Politik. Denn wie heute, so nahm schon damals die studierende Jugend regen Anteil an allem, was das Vaterland betraf, trat für Recht und Freiheit ein und gefährdete oft aus Übereifer die gute Sache.

Die Freude am Theater war auch in den Schulen schon im Mittelalter vorhanden und wurde von den Lehrern begünstigt. [1]) Geistliche und profane Stücke gelangten an den Schulfesten, besonders an den Tagen der Schutzpatrone der studierenden Jugend, des hl. Nikolaus und der hl. Catharina, zur Aufführung. [2]) Aus pädagogischen Gründen bediente man sich bei diesen Vorstellungen meist der lateinischen Sprache. Die Komödien des Plautus und besonders des Terenz wurden gerne aufgeführt, obwohl ihre Obscönitäten oftmals Anstoss erregten und anständige Nachahmungen veranlassten.[3]) Auch wurden die aktuellen Moralitäten und Farcen, in schlechtes Latein übertragen, gespielt, und mit der wenig klassischen Bezeichnung *Farsae et Moralitates* belegt. [4]) Die Aufführung lateinischer Stücke sollte die Erlernung der lateinischen Umgangssprache erleichtern und die Schüler an sicheres, weltmännisches Auftreten gewöhnen. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts klang den Humanisten das Schullatein so barbarisch[5]), dass sie es unternahmen, durch Abfassung lateinischer *Colloquien* die zukünftige Weltsprache, wie sie meinten, klassischer zu gestalten.[6]) Diese Colloquien konnten sowohl bei den Schulfesten dargestellt, als auch in der Klasse rezitiert oder mit verteilten Rollen gelesen werden.

---

[1]) D'Huart, *Le Théâtre des Jésuites*, p. 1ff., p. 16ff.; Crevier, *Histoire de l'Université*, passim; Cougny, *Des représ. dram.* etc., passim.

[2]) D'Huart, l. c., p. 14; Massebieau, *De Ravisii Text. Com.*, p. 31.

[3]) D'Huart, l. c., p. 9.

[4]) D'Huart, l. c., p. 20.

[5]) Ib. p. 27; Buisson, *Séb. Castellion* I, 152.

[6]) Buisson, ib. I, 152; D'Huart, ib. p. 28.

Schon früh hatten die Schüler die ihnen bei diesen Aufführungen gewährten Freiheiten missbraucht und durch Nachäffung und Verhöhnung ihrer Lehrer, sowie staatlicher und kirchlicher Einrichtungen Anlass zu behördlichem Einschreiten gegeben.[1]) Trotzdem liessen sie sich hierin nicht beirren, besonders seit zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Humanisten mit schlechtem Beispiele vorangingen. Denn nur wenige, wie Mosellanus[2]) und Ravisius Textor[3]), blieben bei Abfassung ihrer Colloquien den von ihnen selbst aufgestellten pädagogischen Grundsätzen, die Schüler durch deren Sprache und Inhalt zu fördern, treu. Schon Erasmus von Rotterdam[4]), der 1516 mit seinen *Colloquia* diese Literaturgattung eingeführt hat[5]), erging sich darin in so masslosen Angriffen gegen die Kirche, dass man es für angezeigt fand, dieselben aus den Schulen zu verweisen.[6]) Syxtus Betulejus, Schoepper, Frischlin, Naogeorgus und andere[7]), besonders deutsche Neulateiner schritten auf dem von Erasmus eingeschlagenen Pfade fort und zeigten sich in ihren Dramen als Meister protestantischer Polemik. Die Schüler waren anfänglich durchaus nicht mit der Durchführung des Lateins als Umgangssprache einver-

---

[1]) D'Huart, ibd., p. 20 u. 21; Julleville, *Les Comédiens* p. 311 ff.

[2]) *Allg. Deutsche Biogr.* XXII, 358 f.; Buisson, ibd., I, 152; D'Huart, ibd., p. 29.

[3]) Massebieau, l. c., pass.; D'Huart, ibd., p. 41. Nur in einem Dialoge: *Ecclesia, Duo Episcopi, Tres hypocritae* etc. wendet sich Ravisius gegen den Klerus, aber gegen die Unwissenheit des niederen Klerus, während er die *Episcopi* Abhilfe versprechen lässt.

[4]) *Allg. Deutsche Biogr.* (s. Erasmus); Becher, *Die Ansichten des Erasmus über die Erziehg.*, pass.

[5]) Also nicht Mosellanus mit seinen *Paedalogia in puerorum usum conscripta* (1518) ist der erste Verfasser v. Colloquien. Hiernach sind Buisson, *Séb. Cast.*, p. 152, und D'Huart, p. 29 zu berichtigen. Vgl. Förstemann, *Über die erste Ausg.* etc. pass.; Vander Haeghen, *Bibliotheca Erasmiana*, I.

[6]) Von der Sorbonne verdammt, in Paris und in Köln verboten, in Spanien verbrannt, in Rom verurteilt, erklärte sie sogar Luther für gefährlich und gottlos.

[7]) D'Huart, p. 34; Erich Schmidt, *Allg. D. Biogr.* XXII.

standen.[1]) Bei ihren Aufführungen bedienten sie sich vielfach der französischen Sprache. Ihren satirischen Charakter behielten diese auch im 16. Jahrhundert bei. Die Kenntnis solcher, teils lateinischer, teils französischer Vorstellungen verdanken wir grösstenteils nur den Dokumenten, in denen uns die Massregeln gegen ihren übergrossen Freimut berichtet werden. Zur Zeit der Reformation finden die Behörden öfters Anlass einzuschreiten. Denn auch die Kollegien und die Hochschulen ergriffen für oder gegen die neue Lehre Partei und spalteten sich oftmals in zwei feindliche Lager.

In Paris trat die theologische Fakultät mitsamt ihren Lehrern für den Katholizismus ein. Die übrigen Fakultäten waren der Reformation geneigt. Der Streit zwischen dem neueren Anschauungen huldigenden Berquin und dem orthodoxen Syndic Noel Beda wurde zu einer Kraftprobe zwischen beiden Parteien, worin ersterer schliesslich unterlag, trotzdem der König und seine Schwester zu seinen Gunsten eingeschritten waren. Der Streit spielte auch auf das Schultheater hinüber. Schon 1521 wurde Beda im *Collège du Plessis* in einer Farce verhöhnt.[2]) Einige Jahre später nahm die *Farce des Theologastres* gegen ihn und den Parlamentspräsidenten Lizet Stellung. Andererseits führte man 1533 im *Collège de Navarre* ein Stück gegen die Königin Margarete, die die neue Lehre begünstigte, auf.[3])

In Bordeaux hatte der Calvinismus seit 1560 im *Collège de Guyenne* Eingang gefunden[4]), während die *Clercs de la Bazoche* fest zur Kirche hielten und ihren Spott über die Reformation und ihre Anhänger ausgossen. Die Spannung zwischen den beiden Gesellschaften wuchs rasch und kam zu offenem Ausbruch, als die *écoliers* an den Karnevalstagen *tragédies, moralités, farces et comédies* zur Unterhaltung und Belustigung des Volkes aufführten. Da das Parlament die Aufführung genehmigt hatte[5]), scheinen die Stücke harmlos gewesen zu sein.

---

[1]) Julleville, *Les Comédiens*, p. 302, 311 ff.
[2]) Julleville, *Répertoire* p. 368; *Les Comédiens* p. 302.
[3]) Siehe weiter unten: *Katholische Polemik*, p. 184.
[4]) Julleville, *Les Comédiens*, p. 311; *Rép.* p. 394.
[5]) Über die Parlamentsakte, s. Julleville, *Rép.* p. 394.

Es ist daher wahrscheinlich, dass die *Basochiens* aus Eifersucht die Vorstellungen gewaltsam zu hindern suchten. Die Ruhe konnte erst durch ein starkes Aufgebot von bewaffneter Macht wieder hergestellt werden, worauf die Schuldigen strenger Strafe verfielen.

So kommen auf dem damaligen Theater, wie heute in der Presse, alle politischen und geistigen Ereignisse jener Zeit zum Ausdruck. Dies in Bezug auf die, das öffentliche Leben jener Zeit so tief beeinflussende, religiöse Bewegung nachzuweisen, soll auf den folgenden Seiten versucht werden.

Es werden uns vor allem drei Arten von Stücken begegnen:

1. Historische oder Gelegenheitsstücke, bestimmt, ein Ereignis des Tages zu feiern oder zu kritisieren.

2. Didaktisch-moralisierende Stücke, die im Laufe der Zeit dazu dienen, einen Glaubenssatz in katholischem oder protestantischem Sinne zu erörtern. In diese Kategorie gehören auch jene allegorischen Stücke, welche den zur Zeit der Reformation sehr verbreiteten Mystizismus predigen.

3. Stücke satirischer und polemischer Art, welche, von stark demokratischem Zuge durchweht, sich gegen den Adel und die Geistlichkeit wenden. Die Reformierten bedienen sich ihrer als Agitationsmittel gegen den Papst, die Priesterschaft und gegen die katholischen Lehren von der Messe, der Heiligenverehrung, der Verdienstlichkeit der guten Werke, dem Fegefeuer, der Gemeinschaft der Heiligen etc.

Diese Einteilung liegt der vorliegenden Arbeit zu Grunde. Viele der zu behandelnden Stücke gehören jedoch mehreren dieser Kategorien zugleich an, so dass, sollen Wiederholungen vermieden werden, ihre Einreihung oft grosse Schwierigkeit bietet.

I. Abschnitt.

A. Das politische Theater vor Ausbruch der Reformation.

Früher als irgend eine andere nimmt die französische Literatur Anlass, sich mit den kirchlichen Verhältnissen zu beschäftigen. Schon im 13. Jahrhundert finden wir, neben ziemlich heftiger Satire gegen das Papsttum [1]), den Wunsch nach religiöser Reform ausgesprochen. Dieser ist also älter als das in erster Linie hier in Betracht kommende profane Theater. Die ersten uns bekannten dramatischen Versuche, von denen nur wenige in die Zeit vor 1450 zurückreichen, bringen bereits die ersten Reformbestrebungen auf die Bühne oder verteidigen die Freiheiten der gallikanischen Kirche gegen römische Übergriffe.

Nach einem bei Picot [2]) abgedruckten Berichte Jean de Nostredame's soll der Troubadour Ancelme (besser: Gaulcelm) Faydit gegen 1225 eine *Comédie intitulée L'Heregia dels Peyres* verfasst haben, welche sicherlich zu den in dramatischer Form gehaltenen *disputoisons* der *Trouvères* zu zählen ist. [3]) Wenn man dem Berichte Glauben schenken darf, schrieb Faydit diese *comédie* am Hofe des Marquis Boniface de Montferrat zu Gunsten der Ende des

---

[1]) Lenient, *La Satire en France* I, pass., bes. über Rutebeuf.

[2]) Im *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 170ff. — Vgl. Hist. univers. des Théâtres, XI, Ie partie, p. 5.

[3]) Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 170ff.; über diese *disputoisons* s. Ebert, *Entwickl.-Gesch. d. frz. Trag.* p. 20f.

12. Jahrhunderts entstandenen Sekte der Albigenser, der sowohl er als auch sein Gönner und Beschützer angehörten. Die Albigenser, für und gegen welche man in der provenzalischen und französischen Literatur noch öfter eintritt, werden vernichtet.

An ihre Stelle treten im 14. und 15. Jahrhundert die Hussiten und die Wiclifiten. Mittlerweile hat das Theater in seiner Entwicklung bedeutende Fortschritte gemacht. Reichen die Anfänge der Moralitäten, Farcen und Sottien auch weiter zurück, so lassen sich die ersten derartigen Stücke doch nicht früher feststellen, als um die Mitte der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Unter der, in Anbetracht der Unduldsamkeit der Vorgänger Ludwigs XII., geringen Zahl von Stücken befinden sich einige, die gleichsam die Einleitung zu der religiösen Polemik des Theaters der Reformationszeit bilden.

Das erste derartige uns erhaltene Stück ist *Le Mystère du Concile de Bâle,* das Georges Chastellain zugeschrieben wird. Chastellain war ein am burgundischen Hofe lebender Geschichtsschreiber, dessen zahlreiche Werke in Prosa und in Versen wenig bekannt sind. Als eine Art herzoglicher Theatermeister verfasste er mehrere *mystères* betitelte Moralitäten, zu denen wahrscheinlich, dem Stil und der Anlage nach, auch das *Mystère du Concile de Bâle* gehört.[1]) Die im Stücke enthaltenen Anspielungen gestatten die Abfassungszeit auf 1433 festzusetzen.[2])

Der Verfasser der Moralität ist ein guter französischer Patriot und Katholik, der sein von Kriegen zerrissenes Vaterland und den Zustand der Kirche bedauert.[3]) Er wendet sich gegen die Lauheit der damals zu Basel tagenden Kirchenväter, die nach drei Jahren noch zu keiner Entscheidung ge-

---

[1]) Picot, l. c., p. 175 bestreitet allerdings die Autorschaft Chastellain's: «*Elle ne peut avoir été écrite par un Bourguignon.*»

[2]) Julleville, *Répertoire,* p. 46; Picot, *Bulletin du prot. fr.,* 1887, p. 173 ff. Text nach Chastellain, *Œuvres,* VI, 1—48.

[3]) Zu jener Zeit wütete in Frankreich der hundertjährige Krieg. Das Stück fällt in die Periode der Kämpfe Jeanne d'Arc's gegen die Engländer.

kommen waren, und zeigt, wie Frankreich vom Konzil Abhilfe für seine Leiden hofft.

Concile, dessen Augen vom Alter getrübt sind, hat um so mehr Mühe, die hilfesuchende Eglise zu erkennen, als diese sich in einem beklagenswerten Zustande befindet. Eglise kennt ihre Lage:

Vray est que pardevant suis belle,
Mais par derrière je chancelle.

Ich werde schlecht regiert, klagt sie dem Concile,

Par ceux qui me dussent accroistre.

Daher sei sie in Gefahr, ihr Reich zu verlieren:

Je perds, entre les autres choses,
De piéça, deux trop belles roses,
C'est assavoir Boesme et France.

Schleunige Hilfe thut not. Concile geht mit Paix und Justice, die auch Réformation genannt wird, darüber zu Rate. Eglise, der man den Ehrenplatz angewiesen hat, hört ihnen zu. Heresie wird nicht zugezogen, macht sich aber wenig daraus, denn, sagt sie,

Je seray bien partout logée.

Das einzige, was sie fürchtet, ist ein im Frieden stark gewordenes Frankreich:

On m'a cuidé faire grant peur
Pour dire, que si France eust paix
Je ne régneroie jamais.

France schleppt sich schwach und elend zu Concile. Die Anwesenheit der Kirche ist ihr eine Erleichterung; denn

Elle est douce de sa nature
Et pleine de miséricorde.

Ausserdem flösst ihr Paix Mut und Hoffnung ein:

Vous y trouverez de bons clercs
Et mesme de votre pays.

Aber guter Rat ist teuer. Concile ist schnell fertig:

. . . je tien
Que tout sera pour notre bien
A la fin et laissons Dieu faire.

Doch **Eglise** meint:

C'est petit confort pour: l'Église
Si vous ne dites autre chose.

Da braust **Concile** auf:

Vous semble-il que je me repose?
Il y a des gens hors et ens
Qui sèment que depuis trois ans
Et plus, le Concile n'a riens fait.

Diese Worte sind für die Stimmung der Zeit bezeichnend. **Concile** erklärt sodann, dass es nicht eher von der Stelle zu weichen gedenke, als bis die Unterhandlungen mit den Böhmen zu deren Abfall von **Heresie** geführt haben werden. Auf **Heresie's** Protest wird jedoch die Entscheidung des Falls vertagt:

Heresie:

Attendez que reviengne cy
L'Ambassade qui est en Boesme . . .
S'ils se rendent, je me rendray.
S'il vous plaist, je les attendray.

Eglise gewährt den Aufschub:

C'est le mieux d'attendre
Afin c'on ne nous puist reprendre
De justice trop rigoureuse.

Reformation ist nicht für solche Milde:

Pièça, dussez estre brûlée,
Car tu ne fais que te moquer.
Si te voulsisses révoquer
De bon cueur, tu eusses mercy.

France und **Paix** stimmen **Eglise** bei:

Mieux vaut estre doux, sans mentir
Qu'apres rigueur soy repentir.

Man überlässt also **Heresie** der **Eglise**, der gütigen, welche

Tous prent à mercy, bons et mauvais.

Aus diesen Versen spricht die versöhnliche Taktik des Konzils von Basel, da das strenge Auftreten zu Konstanz die schrecklichen Hussitenkriege zur Folge gehabt hatte. Diese

Neigung zur Toleranz herrscht am Schlusse des Stückes vor. Soweit es die verstümmelten letzten Verse erkennen lassen, erhält auch France einen tröstlichen Bescheid. Sie muss Paix und Justice, die sie in frevelhaftem Hochmut verjagt, Abbitte leisten, wofür diese ihr Ruhe und Genesung versprechen. Als Moral des Stückes wird France folgende Lehre zu teil:

De paix naist richesse sur terre,
De richesse orgueil, d'orgueil guerre,
De guerre vient povreté,
De povreté humilité,
Mais d'humilité revient paix.

Zwei andere von Picot erwähnte Moralitäten, die *Moralité sur la Pragmatique Sanction* (1445) und *Saincte Eglise* (c. 1490) sind uns nicht erhalten.[1]) Während über die letztere keine genaueren Angaben vorhanden sind, stellt sich jene nach dem Berichte Picot's als Protest gegen das Verbot dar, welches durch die pragmatische Sanktion [2]) von Bourges (7. Juli 1438) auf Grund der Beschlüsse des Baseler Konzils, ausser gegen eine Reihe von Missbräuchen, gegen die *Fêtes des Fous* erlassen worden war. In der Aufführung, die am Sonntag, den 3. Januar 1445, zu Troyes unter Übertretung eben dieses Verbotes stattfand, verhöhnten die drei, Ypocrisie, Feintise und Faux Semblant benannten Personen den Bischof und zwei Kanoniker, die das Fest zum Ärger eines grossen Teils des Klerus und des Volkes zu

[1]) Bulletin du prot. fr. p. 177 u. 181.

[2]) Die pragmatische Sanktion von Ludwig IX. (1269) festigt den Gallikanismus, d. i. die eigentümlich nationale Stellung der franz. Kirche gegenüber Rom. Ludwig sichert das Wahlrecht der Kapitel, das Verfügungsrecht der Prälaten und Patrone über die Pfründen etc. Im Jahre 1438 erfolgt eine neue pragm. Sanktion zwischen Karl VII. und Eugen IV., durch die 23 Reformbeschlüsse des Basler Konzils Reichsgesetz werden. Ludwig XI. hebt die pragm. Sanktion wieder auf. Desgl. gibt Franz I. im Konkordat, unter dem Einfluss des nach dem Kardinalshute strebenden Kanzlers Duprat, viele Rechte preis. Trotzdem das Parlament, der franz. Klerus und das Volk ihrem Widerstand auf Befehl des Königs allmählich entsagen, behält die franz. Kirche doch bis in die neueste Zeit eine gewisse Unabhängigkeit von Rom.

hindern gesucht hatten. König Karl VII. nahm daraus Anlass, die *Fête des Fous* zu Troyes neuerlich strengstens zu untersagen.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts war dem profanen Theater wenig günstig. Karl VIII. und Ludwig XI. übten strenge Zensur und duldeten keine Politik auf der Bühne. Dagegen ist gegen Ende jener Periode ein Stück des geistlichen Theaters merkwürdig: das *Mystère de Saint Dominique* (c. 1500).[1]) Eglise spricht hier zu ihrer Charakteristik folgende Verse:

Par discorde et griève efforce,
Je veux avoir des Bénéfices
Dignités, dix, douze par force,
En commande grandes Offices . . .

Sie, wie Noblesse und Labour lassen sich von Obstination leiten. Heresie (die der Albingenser) benützt die Gelegenheit, die Welt zu bethören. Gott ist erzürnt und will die Menschheit bestrafen. Aber auf Fürbitten der Sainte Vierge befiehlt er dem über den Zustand der Welt betrübten Saint Dominique, vom Papste die Erlaubnis zur Verkündigung der Wahrheit zu erbitten. Infolge einer Vision gibt der Papst seine Zustimmung und Saint Dominique, von Saint Pierre und Saint Paul unterstützt, unterzieht sich mit Erfolg der ihm zu teil gewordenen Aufgabe. Das Mystère betitelte Mirakel enthält weiterhin die Darstellung einiger Wunderthaten des Heiligen.

Eigentümlich ist in diesem Stücke die Gegenüberstellung des Papstes und der Kirche. Während hier die Kirche als korrumpiert geschildert wird, wird der Papst begrüsst als

Pater sancte, saintement triomphant,
Haut triomphe d' Eglise militante.

In der Folgezeit ist, falls Eglise nicht für den Klerus steht und dabei die Gegenüberstellung von Kirche und

---

[1]) *Hist. univers. des Théâtres*, XI, 180. Das Mystère stellt die Gründung des Dominikaner-Ordens zur Bekämpfung der Albigenser dar.

kirchlicher Hierarchie wegfällt, das Verhältnis gerade umgekehrt.

Kehren wir zum profanen Theater zurück. Die Regierung Ludwig's XII. brachte diesem einen gewaltigen Aufschwung und lenkte es in die Bahnen, in denen es im Zeitalter der Reformation wandelt.

Ludwig XII. sah mit Recht in der Bühne das hervorragendste Mittel zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung [1]) und bediente sich ihrer in seinem Kampfe gegen den Papst Julius II., zum mindesten ermutigte er die Bühne, und wohnte, wie erzählt wird, verschiedenen Vorstellungen bei. Geistlichkeit und Volk sollten gegen Rom eingenommen werden. Diesem wurden durch André de la Vigne's Stück die Freiheiten der gallikanischen Kirche als gefährdet dargestellt, während Pierre Gringore dem Volke zeigen wollte, dass Julius II. als Papst zwar das Oberhaupt der Kirche, als Italiener aber der Feind Frankreichs sei.

Sonntag, den 11. Juni 1508, wurde zu Paris, und zwar, nach den im Stücke enthaltenen Angaben, von Studenten der Universität, die Moralität *Le Nouveau Monde avec l'estrif du pourveu et de l'ellectif de lordinaire et du nomme* [von André de la Vigne] gespielt.[2]) Der Titelzusatz *c'est ung liure bien renomme ensuiuant la forme auctentique ordonnee par la pragmatique* klärt über die Tendenz des Stückes auf.

L'Ambitieux will sich mit Hilfe von Legat und Quelcun, welch' letzterer den von Legat beeinflussten König darstellt, in Besitz von Benefice Grant und Benefice Petit setzen. Pragmatique und ihre Töchter Ambition und Nomination widersetzen sich dem. Pere sainct aber entscheidet mit Vouloir Extraordinaire und Provision apostolique zu Gunsten des Ambitieux. Université,

---

[1]) Auch später noch, unter Heinrich II. und III., ist dies der Fall. So sollte (*Hist. univ. des Théâtres* XII, 1ere part., p. 61 ff.) die Moralität *La Réformation des Tavernes et Cabarets* die Edikte gegen die Wirtshausbesuche ins Gedächtnis zurückrufen oder unterstützen.

[2]) Picot, *Bullet. du prot. fr.* p. 181–190. Text nach der *Bibl. Nationale* zu Paris [Sign.: Ye Rés. 2988, ancien 6144]; Julleville, *Répertoire*, p. 87.

«Remectant sus debout la Pragmatique»,
wahrt die Rechte der Bedrohten und Pere sainct, Legat und Provision apostolique werden gezwungen, nach Italien zurückzukehren.

Dunkler ist die demselben Autor zugeschriebene *Sottise à huict personnaiges*[1]) (c. 1514), in der die dem vorhergehenden Stücke zu Grunde liegende Idee eines *nouveau Monde* deutlicher ausgesprochen ist. Das Stück wendet sich nicht gegen bestimmte Personen, sondern gegen die in Staat und Kirche herrschenden Missbräuche. Abus hat Monde überredet, ihm die Herrschaft zu überlassen und sich ein wenig auszuruhen. Mit Hilfe von Sot dissolu, *habillé en homme d'Eglise,* Sot glorieux, *habillé en gendarme,* Sot corrompu, Sot ignorant und Sotte folle, welche die Geistlichkeit, den Adel, die Justiz und das Volk personifizieren, errichtet Abus aus allen möglichen Lastern und Leidenschaften eine neue Welt, die sich aber glücklicherweise von kurzer Dauer erweist.

Das kühnste und beste jedoch, was in der politischen Dramatik jener Zeit geleistet wurde, ist unbestreitbar Gringore's *Jeu du Prince des Sotz*[2]), das am Fastnachtsdienstag 1512 in den Pariser Markthallen zur Aufführung gelangte.[3]) Für uns sind von diesem oft behandelten dramatischen Cyklus die Sottie und die Moralität wichtig.

Der Inhalt der Sottie ist zu bekannt, als dass wir ihn ausführlich wiederzugeben brauchten. Mère Sotte, *ha-*

---

[1]) Picot, *Romania* 1878, VII, 270—274; Julleville, *Répertoire* p. 181—186. Text nach der Bibl. Nat. [Réserve Y 4372].

[2]) Bapst, *Essai*, p. 138. Cf. Héricault, *Gringore et la Politique bourgeoise* etc. (Préface); Julleville, *Répertoire*, p. 221 ff. (Sottie), p. 97 ff. (moralité); idem, *La Comédie* etc. p. 163; Picot, *Romania* 1878, VII, 262 ff. (Sottie); *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 225 (Moralité); Fournier, *Le théâtre fr.*, p. 293 ff.

[3]) 1511 nach älteren, 1512 nach neueren Ausgaben; der Jahresanfang war in Frankreich bis 1563 am 25. März, dem Mariae Verkündigungsfeste; ab 1563 am 1. Jan. (Grotefend). Manche Werke behielten bis ins 18. Jahrh. die Doppelrechnung bei, z. B. Colonia, *Hist. litt. de Lyon*, 2 mars, 1503 (vieux style, 1502). (Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung*, Lpz. 1898.)

billée en dessoubz en Mère Sotte, et par dessus, son habit ainsi comme l'Eglise, sucht die Suppostz des Prince des Sots zum Abfall zu bewegen. Dies gelingt ihr auch bei den Prälaten [1]), dagegen halten die Seigneurs treu zum Fürsten. Es kommt zum Kampfe, in dem ihr die Verkleidung herabgerissen wird, und sie zur grossen Erleichterung des Fürsten, wie des Volkes, der Sotte commune, als Mère sotte erkannt wird:

Ce n'est pas Mère Saincte Eglise
Qui nous fait guerre, sans faintise;
Ce n'est que nostre Mère Sotte.

Mère Sotte, das Papsttum oder vielmehr Julius II. darstellend, beherrscht unrechtmässig (*posee en sa chaire par symonie*) die Kirche. Treue, Glauben und Dankbarkeit sind ihr *vieil jeu;* kriegerisch und ehrgeizig strebt sie nach weltlicher Macht:

Le temporel veuil acquerir.

Unter ihren Kriegstreibereien leidet am meisten das gemeine Volk, die Sotte commune *qui toujours grumelle:*

En fin je paye toujours l'escot;

deshalb ist ihr auch alles gleich, wenn nur endlich wieder geordnete Zustände herrschen:

Et que ay-je à faire de la guerre,
Ne que à la chaire de sainct Pierre
Soit assis un fol ou ung saige?
Que m'en chault il se l'Eglise erre,
Mais que paix soit en ceste terre?

Die französischen Prälaten sind nicht besser als der Papst und seine Ratgeber. Sie sind *apostats*, weil sie ihren König verlassen, *irreguliers* und *maulvais pilliers* der Kirche, in Anbetracht ihrer schlechten Sitten und ihrer Unwissenheit.

Die Seigneurs sind beim Volke nicht beliebter, doch sind sie, wie jenes, treue Unterthanen ihres Königs Ludwig XII., der in dem Prince des Sots verkörpert ist. Sorgt er doch väterlich für sein Volk und erfreut sich

---

[1]) Besonders wird auf die nach dem Kardinalspurpur strebenden Prälaten angespielt. Vgl. p. 18, A. 2 (Duprat).

grosser Beliebtheit. Bürger und Edelleute scharen sich um ihn und ermuntern ihn zum gerechten Kampfe gegen den päpstlichen Feind:

> *Il est permys de nous deffendre*
> *Le droit le dit, se on nous assault . . .*
> *Prince, vous vous pouvez deffendre*
> *Justement, canoniquement.*

Auf das heitere Narrenspiel folgte die weit durchsichtigere, ernste Moralität.

Peuple François und Peuple Ytalique stehen sich gegenüber. Beide beklagen die Wunden, die der Krieg ihnen geschlagen hat. Peuple Ytalique ist unglücklicher, aber auch schlechter:

> *Peuple Ytalique est plein de vice . . .*
> *Il n'est rien pire, par ma foy,*
> *Qu'est ung François Ytaliqué.*

Julius II. tritt als Homme obstiné auf:

> *Peuple François (la chose est telle)*
> *Feray en France retourner,*
> *Ou de mort tres apre et cruelle*
> *Je mourray,*

ruft er voll Zorn gegen die Italien verheerenden Franzosen.

Seine Macht missbraucht er nach seinem Gutdünken:

> *Je puis pardonner, dispenser,*
> *Je malditz; quant je vueil je absoulx.*

Selbst Pugnicion divine, welche *hault assise en une chaire, et elevée en l'air* erscheint, schreckt ihn nicht. Sainctété hat er verbannt; Symonie und Ypocrisie sind seine Begleiter; sie dienen dazu, den auf seiten des Papstes stehenden französischen Klerus zu diskreditieren. Peuple Ytalique und Peuple François sind darüber einig, dass die Schuld der gegenwärtigen Verhältnisse allein bei der Kirche liegt:

> *L'Eglise mect son estudie*
> *A avoir biens . . .*
> *Ypocrisie et Symonie*
> *Sont cause, comme je ymagine,*
> *Que on vit Pugnicion Divine.*

Zum Schlusse bekehren sich die verschiedenen Personen des Stückes, nachdem Pugnicion divine abermals gedroht und Desmerites Communes ihnen ihre Laster vorgehalten hat. Nur homme obstiné ist verstockter als zuvor.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Gringore nichts ferner lag, als die Kirche selbst anzugreifen und ihr Ansehen zu schmälern. Die Verse

L'Eglise point ne se fourvoye,
Jamais, jamais ne se desvoye,
El est vertueuse de soy

zeigen dies ebenso deutlich wie der Schluss der Sottie, welcher darthut, dass der König nicht gegen Eglise, sondern gegen Mère Sotte, d. i. Julius II. kämpft. Aber es ist ebenso zweifellos, dass das Ansehen des Papsttums in Frankreich schwer durch ein solches Vorgehen litt. Dieser Vorwurf wurde gegen Gringore schon von seinen Zeitgenossen erhoben, insbesondere, als man nach Ausbruch der Reformation seine antipapistischen Schriften zu antikatholischen stempelte. Deshalb fand er es nötig, in seinen späteren Werken, namentlich in seinem 1536 am lothringischen Hofe entstandenen *Blason des Hérétiques*, seine Rechtgläubigkeit zu betonen, wobei er sich in den heftigsten Ausfällen gegen die Neuerer erging.[1])

Man hat Gringore geradezu verantwortlich gemacht für die unerfreuliche Entwicklung, die das französische polemisch-satirische Theater unter seinen Nachahmern nahm, während man Ludwig XII. politische Kurzsichtigkeit vorwirft, weil er durch sein antirömisches Verhalten dem Protestantismus in seinem Lande gleichsam den Boden bereitet habe; „denn das Volk empfinde nicht so fein und wisse die Würde von der Person nicht zu trennen.“ [2])

Doch dürfte man hierin etwas zu weit gehen. That doch

---

[1]) Cf. die in der *Hist. univ. des Th.*, *XII*, *1ere part.*, 105 berichtete Parabel Gringore's aus den *Fantaisies de Mère Sotte*, *contenant de belles histoires moralisées:* „Wasser, das von unreiner Quelle kommt, braucht nicht immer unrein zu sein.“

[2]) Julleville, *Comédie*, p. 163.

Gringore nichts anderes, als was so viele gut katholische, gallikanische Doktoren schon vor ihm gethan hatten, und was ferner zahlreiche Humanisten thaten, indem sie die kirchlichen Verhältnisse einer schonungslosen Kritik unterzogen. Gringore's Stücke gehen noch immer nicht soweit wie ein um dieselbe Zeit verfasster lateinischer Dialog, in dem Julius II. von Petrus vom Himmel ausgeschlossen wird.[1])

B. Das politische Theater nach Luther's Auftreten.

> «*Car scismes orribles pervers*
> *Vous verrez de brief advenir.*»

Diese Prophezeihung der Sotte Commune in Gringore's *Sottie* ging schon fünf Jahre später in Erfüllung. Das durch die Gallikaner und Humanisten wohl vorbereitete Frankreich wurde bald in die Bewegung hineingezogen.[2]) Luther's Schriften fanden in kürzester Zeit dort Eingang und unter den Gebildeten, namentlich in den Kreisen Lefèvre's, Verbreitung. Die breiteren Volksschichten scheinen erst 1520 auf dieselben aufmerksam geworden zu sein.[3]) Im gleichen

---

[1]) *Julius, Dialogus viri cujusdam eruditissimi festivus sane ac elegans, quomodo Julius II. Pontifex maximus post mortem coeli fores pulsando ab janitore illo D. Petro intromitti nequiverit. Impressum Amauroti, in insula Utopiâ, cura et impensis R. Hytlhodaei* (1513) 16°. Nach Vander Haeghen, *Bibliotheca Erasmiana* III, von Erasmus, dagegen nach Massebieau, *De Rav. Textoris comoediis* p. 58, von Androlinus, Professor an der Sorbonne. Die Idee wurde später von Buchanan auf Papst Alexander VI. übertragen, dessen Seele dann ruhelos umherirrt und das (von den Protestanten verworfene) Fegefeuer nicht finden kann. Siehe die Übersetzung Chrestien's: *Trois Sonnets du pape Alexandre*. in seiner Ausgabe von Buchanan's *Le Cordelier* (1567, der Ausgabe des Jephté beigegeben) p. 69.

[2]) S. oben p. 5 u. 6; Süpfle, *Kultureinflüsse*, p. 42ff.; Lavisse, *Hist. gén.* IV, 473ff.

[3]) So lässt der Eintrag eines Pariser Bürgers in sein Tagebuch vermuten: «*L'an 1520 s'éleva en le duché de Saxonne, en Allemaigne, un docteur théologien hérétique, de l'ordre de sainct Augustin, nommé Martin Luther ..... fit plusieurs livres qui furent imprimez et publiez par toutes les villes d'Allemaigne et partout le royaume de France*» (*Journal d'un bourgeois de Paris*, p. p. Lalanne, p. 94).

Jahre erfolgte die Verdammung Luther's durch die Sorbonne.[1]) Am 3. August 1521 forderte das Parlament die Bürger und Buchhändler auf, sämtliche in ihrem Besitz befindlichen Schriften Luther's zur Verbrennung auszuliefern.[2]) Franz I. lavierte lange Zeit zwischen den beiden Parteien, die sich sofort auch in Frankreich gebildet hatten. In seinen religiösen Überzeugungen erschüttert, lässt er 1521 Luthers und Melanchthons Schriften durch die Universität prüfen[3]) und beruft ein allerdings ergebnisloses, gallikanisches Konzil nach Paris, um den schreiendsten Missständen in den kirchlichen Verhältnissen seines Landes abzuhelfen.[4]) Beunruhigt durch die schnelle Verbreitung der neuen Lehre, entsendet er abwechselnd 12 Bettelmönche, damit sie ihr durch Predigten entgegenwirkten[5]); ausserdem lässt er Gerard Roussel im Louvre predigen.[6]) Zu gleicher Zeit schreitet er gegen die *prêcheurs séditieux*, jene fanatischen katholischen Prädikanten, ein, welche ihn in aufrührerischer Absicht beim Volke der Ketzerei verdächtigten[7]), als er zahlreiche Reformierte zum Scheiterhaufen schickt, wobei er nach der *Affaire des Pla-*

---

[1]) Lavisse, *Hist. gén.* IV, p. 479.

[2]) *Journal d'un bourgeois de Paris*, p. 104.

[3]) Reusch, *Index* I, 141.

[4]) *Journal d'un bourgeois de Paris*, p. 110.

[5]) Ibd. p. 187: «*Au dict an 1533, en ce temps, le Roy et madame la régente, sa mère, par délibération de conseil, envoièrent douze docteurs relligieux des quatre ordres mandiennes par toutes les contrées de France et d'ailleurs, pour prescher la foy catholique, pour abbattre et adnihiler les hérésies de Luther.*»

[6]) *Correspondance des Réformateurs*, p. p. L. Herminjard III, 72; J. Sturm an M. Bucer, 23. Aug. 1533 u. ibd. p. 160; Oswald Myconius (Basel) an H. Bullinger (Zürich), 8. April 1534.

[7]) *Journal d'un bourgeois de Paris*, p. 187. 1524 wird der Priester Jean Josse, der in seiner Predigt *parloit aucunes choses contre l'honneur du Roy et de la pollice mauvaise qui estoit au Royaume*, für einige Monate gefangen gesetzt. Siehe ferner die *Corresp.* p. p. Herminj III, 72, über die von Beda aufgereizten Prediger. Diese werden aus Paris verbannt, Beda wird verhaftet (s. Nicolas Cop an M. Bucer, Basel. bez. Strassburg, 5. April 1534. *Corr.* ed. Herminj. III, 158), dann von Paris verbannt (ibd. p. 271. J. Sturm an M. Bucer, 6. März 1535 u. ibd. 305. B. Masson an Erasmus 29. Juni 1535.)

cards[1]) keinen Unterschied mehr zwischen Erasmianern, Anabaptisten und Wiedertäufern macht.[2]) Erst nachdem noch sein Versuch, mit Hilfe Melanchthon's und der gemässigten Partei der Pariser Theologen durch gegenseitige Zugeständnisse eine Versöhnung der Gegensätze herzustellen gescheitert war[3]), wandte er sich entschiedener dem Katholizismus zu, besonders zur Erhaltung der Einheit seines Reiches und zur Wiedererlangung des französischen Übergewichts in Italien, wozu er der Hilfe des Papstes bedurfte. Dies hinderte ihn jedoch nicht, sich mit den protestantischen Fürsten gegen Karl V. zu verbinden.

Die religiöse Bewegung findet bald wieder im Theater ihren Wiederhall. Aber die Zeiten Ludwig's XII. sind vorbei. Franz I. steht dem Bürgertum feindlich gegenüber, da er sich in seiner Politik auf den Adel stützt. Als Förderer der Renaissancebestrebungen missfällt ihm die rohe, ungebildete Form des volkstümlichen Theaters. Dessen Freimut verträgt sich nicht mit seiner Auffassung des Königtums. Er gibt also schon im ersten Jahre seiner Regierung die Absicht kund, die Politik vom Theater auszuschliessen. Im Jahre 1515 lässt

---

[1]) Okt. 1534. Herminj. III, 253. C. Gessner an H. Bullinger, 27. Dez. 1534: *Fixi ab inconsultis quibusdam libelli gallice scripti, in Novo Castro [Neuchâtel chez Pierre de Wingle] ut rumor est impressi; plerique ad Farellum et quendam Augustinianum monachum autores referunt.* Demgegenüber stellt Herminj. fest, dass die Plakate gegen die Messe, die Franz sogar an die Thür seines Schlafzimmers geheftet fand, von Marcourt stammten, aber doch bei Wingle gedruckt wurden. Hiernach ist auch Merle d'Aubigné (III, 121 ff.) zu berichtigen.

[2]) *Corr.* ed. Herm. III, 271 (s. A. 2.): *Nihil interest inter Anabaptistam, Erasmianum, Lutheranum.* Erasmianer, Leute, die wie Erasmus eine Reform der Kirche verlangten, ohne ihre Dogmen zu bekämpfen. Erasmus an J. Ulathenus: *superstitiosi theologi . . . Lutetiae . . . clamitarent Erasmum novae sectae parentem esse, quae dicatur, Moderatorum.* (Herminj. III, 271, A.) Der Kurfürst von Sachsen sagte: „Leute, die die *Sache* fordern, mehr Erasmisch als Evangelisch sind" (Corpus Ref. 1. Serie II, p. 909.)

[3]) *Corresp.* ed. Herminj. III, 512 (Franz I. an Melanchthon 23. Juni 1535), III, 306 (Sturm an Mel. 9. VII. 1535) u. p. 362 (Sturm an Bucer 18. XI. 1535).

er durch seine Edelleute den Priester Cruche bestrafen, weil er in einer *Sottie,* einem *Sermon joyeux*, einer *Moralité,* und einer *Farce* die Liebschaften des Königs zu kritisieren gewagt hatte. [1]) Im folgenden Jahre führten die Basochiens und die Enfants sans souci eine *Sottie* auf, in welcher die Königin-Mutter, Louise von Savoyen, als Mère Sotte «*pillant l'état à sa guise*» dargestellt wurde. Die Darsteller, darunter der berühmte Schauspieler Pont Aletz, wurden verhaftet und erlangten erst nach 3 Monaten ihre Freiheit wieder. [2])

Dies hat aber nur eine zeitweilige Einschüchterung des Theaters zur Folge. Denn schon 1521 wagt die *Farce moralle de trois Pellerins et Malice* eine Anspielung auf Luther und seinen Anhang. [3])

Die drei Pilger ziehen unter Führung von Malice aus, um sich von der in der Welt herrschenden Unordnung zu überzeugen. Malice stellt die öffentliche Meinung dar, welche sich vorsichtig mit verhaltenem Groll über die herrschenden Zustände ausspricht. Wenn sie ihrem Namen wenig gerecht wird [4]), so ist es, weil Franz I. keine Politik auf dem Theater duldet. Malice berichtet dann von den Veränderungen, welche in der Welt vorgehen, aus der Ehrlichkeit und Gerechtigkeit verbannt sind und wo die Weiber herrschen, wie sie mit Bezug auf den Einfluss der Königin-Mutter und der Maitressen Franz' I. sagt. Kein Wunder, dass Frankreich von beständigen Kriegen verheert und eine Beute der Aufrührer wird. Sogar in die Kirche ist die Unordnung gedrungen und die Besten des Volkes wenden sich von ihr ab (p. 407):

Et mesmes grans histoyriens
Veulent estre luthériens,

---

[1]) *Journal d'un bourgeois,* p. 13, darnach Julleville, *Rép.* p. 365.

[2]) *Journal,* p. 44 (1516): «*Ilz avoient joué des farces à Paris ... que mère Sotte gouuernoit la cour, qu'elle tailloit, pilloit et desroboit tout* etc.» Vgl. Julleville, *Rép.* p. 365; Picot, *Romania* 1878, p. 277.

[3]) Julleville, *Rép.* p. 211; *la Comédie* p. 171; Picot, *Romania* 1878, p. 277. Text nach Fournier, *Le théâtre* p. 406 ff.

[4]) Fournier, l. c., p. 406: «*n'abuse pas de son nom.*»

womit sie die Gelehrten und Schriftsteller meint, welche wie Erasmus, Lefèvre, Berquin, Marot mehr oder minder offen zur Reformation neigten. Wenn man schon einmal Krieg führe, so solle man es wenigstens gegen die Lutheraner thun und sie zur Bekehrung zwingen:

(Le 1er Pelerin (p. 409):

A! j'espère
Sy l'on s'en va sur les Luthères,
Employer ma langue pour dire:
Que bientost leur convient desdire,
Ou par là, sans qu'ilz ayent remors,
De par mes mains seront tous mors;
Et puys y s'en repentiront,
Ces bouraux! ils en mentiront,
De ce que veulent mettre sus.

Le Deuxième (p. 409):

En la fin en seront deceups.

Das Stück endet damit, dass die Pilger auf ihre Reise als nutzlos verzichten.

Das Jahr 1523 führt uns nach Genf. Dieses, im Mittelalter eine freie Stadt, sah seine Rechte zu Anfang des Jahrhunderts mehr als je bedroht, da der Herzog Karl III. von Savoyen sich mit dem Bischofe von Genf, seinem illegitimen Vetter Jean de Savoie gegen die Stadt verbunden hatte. Deshalb schlossen die freiheitsliebenden Bürger mit dem benachbarten Freiburg ein Schutz- und Trutzbündnis (Februar 1519). Der dem Bischofe ergebene Teil des Klerus, der in Genf zu keiner günstigeren Beurteilung als anderswo Anlass gab und die aus Geschäftsinteresse zu ihnen stehenden Bürger protestierten. Die Patrioten gaben ihnen den Spottnamen Mammelutz[1]; dafür antworteten diese mit Eid-

[1]) Charpenne, *Hist. de la Réf. de Genève* p. 64; M. d'Aubigné, *Hist. de la Réf.* I, 130; Bonnivard, *Chroniques* II, 287: «*Taisez vous, mamelutz que vous êtes!.. Comme les mamelouks ont renié Jesus Christ pour suivre Mahomet, ainsi vous renoncez à la liberté et à la cause publique pour vous assujettir à la tyrannie.*» Die Mameluken waren 1517 vom Sultan Selim vernichtet worden.

guenots[1]), d. i. Eidgenossen, Verbündete der Freiburger, woraus sich im Laufe der Zeit das Wort huguenot entwickelte, das hier noch die republikanisch gesinnten Bürger der Stadt bezeichnet. Schon im April 1519 rückte der Herzog unvermutet mit 10000 Mann in Genf ein und zwang dasselbe zum Aufgeben der Allianz mit Freiburg. Von da an schien Genf eine savoyische Stadt geworden zu sein. Der Herzog unterdrückte alle freiheitlichen Regungen. Die Eidgenossen nahmen zur Maskenfreiheit des Dimanche des Bordes, des ersten Fastensonntags, ihre Zuflucht, um ihrem Unmute Luft zu machen. In Genf existierte damals eine Theatergesellschaft, die Enfants de Bontemps, die schon 1485 bestanden zu haben scheint.[2]) Ähnlich der Mère Folie de Dijon, führte sie jene Sottien genannten Ge-

---

[1]) Die Orthographie dieses Wortes wechselt. Bonnivard verlegt seine Entstehung in das Jahr 1518. Schriftlich belegt findet es sich zuerst in den *Registres du Conseil de Genève*, 3. Mai, 1521 (Eyguenots); huguenot scheint sich in Genf unter dem Einflusse des Parteiführers Hugues de Besançon in Genf entwickelt zu haben. Bei Michel Roset, *Chroniques* 1562 zuerst durchgeführt. (Merle d'Aub. I, 129, Anm.) Sollte das Manuskript der Sottie von 1524 (s. p. 32) wirkl. aus dem J. 1526 stammen (*Mémoires d'Arch. de Genève* I. p. 164, Anm.), was Julleville (Rép. p. 241) bestreitet (Ende des 16. Jahrh.), so wäre die Form *huguenot* durch die Vorbemerkung zur *Sottie* (s. d.) in Genf schon früh belegt. In Frankreich nannten sich die Calvinisten um 1550 selbst an manchen Orten (z. B. in Tours) Ayguenots, welcher Name auch von den Anhängern der Guisen ihnen beigelegt wurde. Die Weiterentwicklung ist unklar (s. *Bullet. du prot. fr.* 1858 p. 287 ff.). Jedenfalls sollte den Reformierten der Stempel des Ausländischen, Unnationalen aufgedrückt werden. Vgl. bei Littré die älteren Ansichten über die Herkunft des Wortes; Darmesteter et Hatzfeld, *Dict.*; Constantin, *Etymol. des mots huguenot et gavot*; Fass, in den Rom. Forschg. III, 486; Dannreuther, Le mot huguenot à l'Académie des inscriptions et belles-lettres (in: *Bull. de la Soc. de l'Hist. du prot. franç.*, 15. Nov. 1901.)

Für die Ableitung v. *Eidgenossen* hat sich Constans (Rom XI, 415) ausgesprochen, und vor ihm schon Baudry (ibd. Bd. XI, 415, Anm.).

[2]) Fournier, *Le Théâtre* p. 392; Julleville, *Rép.* p. 238 ff.; Picot, *Rom.* 1878, 280; *Mémoires d'Arch. de Genève*, I, 144 ff.; Julleville, *Les Comédiens* p. 137. — Nach Bonnivard hatte Genf auch eine *Abbaye de la Basoche . . . a pourveoir aux danses, mommeries, aux farces.*

legenheitsstücke auf, die unter dem Schutze der Narrenkappe die bittersten Wahrheiten zu sagen gestatteten.

Am genannten Sonntage des Jahres 1523 (22. Febr.) spielten sie eine *Sottie*, trotzdem, wie es im Stücke heisst, die Aufführung von *moralités et histoires* verboten war.[1]) Mère Folie und ihre Kinder betrauern den seit 4 Jahren fernweilenden Bontemps als tot.[2]) Da meldet ein Bote, dass er noch lebe; zugleich überbringt er einen Brief, in dem *Bontemps* seine Rückkehr in Aussicht stellt. Trotz der guten Nachricht kann keine rechte Fröhlichkeit aufkommen. Sie sind ja keine richtigen Narren, oder vielmehr, sie wagen es nicht zu sein: ihren Narrenmützen fehlt ein Ohr — der Herzog übt so strenge Polizei! In diesem Briefe werden nun die Genfer von Bontemps ermahnt, ihrer Religion treu zu bleiben. Er verspricht ihnen, zurückzukehren,

> *Si . . . Tenus estes à Dieu vrayment*
> *Et non pas à ces predicans.*

Unter den *predicans* versteht er wahrscheinlich die Agitation Zwingli's, die damals die Schweiz in zwei Lager zu spalten begann. Doch war auch schon Luther's Auftreten in Genf bekannt. Bonnivard meldet in seinen *Chroniques* unter dem Jahre 1521, dass *Luther avoit déjà d[onné des instructions] à Genève et ailleurs.*[3]) Die *Instructions* bestanden aber anscheinend weniger in den neuen Dogmen, als in der Verachtung des Papsttums[4]) und jenes Wustes von Äusserlichkeiten im katho-

---

[1]) Text nach Fournier, l. c., p. 392 ff.: *Sottie à dix personnages jouée à Genève en la Place du Molard, le dimanche des Bordes, l'an 1523.* Cf. Rossel, *Hist. litt. de la Suisse rom.* p. 330; Godet, *Hist. litt.* p. 34; Marc-Monnier, *Genève et ses poètes* p. 24.

[2]) 1519 wurde der beliebte Eidgenossenführer und Patriot Berthelier vom Herzoge hingerichtet; seitdem, meinen die Enfants de Bontemps, weile ihr Vater fern.

[3]) II, 382. Text verstümmelt, ergänzt nach M. d'Aubigné I, 305.

[4]) Bonnivard, *Chroniques* II, 382: «*qu'ilz ne craignoient plus si fort les sornetes du Pape qu'ilz se laissassent prendre a ses fillets*». Die Patrioten wollten sogar gelegentlich einer Prozession den Klerus, der nach einer benachbarten Abtei ausgezogen war, aus der Stadt ausschliessen. *Les Sages détournèrent cela* (d'Aubigné ibd. und Bonnivard ibd.). Der Genfer Patriot Bonnivard, Prior von Saint Victor, hatte aus

lischen Kultus, der auch bei den Anhängern Erasmus' Anstoss erregte. Dazu hatte auch bereits Lefèvre's Bibelübersetzung, die aus Lyon in Genf importiert worden war, die Köpfe erhitzt. [1])

So standen die Dinge, als der Herzog im August 1523 mit seiner jungen Gemahlin Beatrix von Portugal in Genf einzog. Die Genfer hatten allen Grund, mit dem Herzoge Frieden zu halten; sie bereiteten also dem Fürstenpaare einen feierlichen Empfang [2]), die Mammelutz aus Parteiinteresse, die übrigen, weil sie von der Anwesenheit des Hofes geschäftliche Vorteile erwarteten. Ausser anderen Veranstaltungen brachten die Mammelutz die Aufführung eines Mystère, *L'Invention de la Sainte Croix,* das neben anderen Vorzügen vor allem den der Kürze hatte. [3]) Aber die Herzogin, wahrscheinlich von der Reise ermüdet, nahm alle Huldigungen zerstreut und mit einer Miene so unnahbaren Stolzes hin, dass ihr Verhalten allgemeinen Unwillen erregte. Umsonst suchte der Herzog durch den Glanz seines Hofes und seiner Feste die Genfer zu gewinnen. [4]) Die Eidguenots antworteten im folgenden Jahre mit der *Sottie jouée le Dimanche aprés les Bordes en 1524.* [5]) Der Herzog und die Herzogin waren ein-

---

eigener Anschauung das grosse Babylon Rom kennen gelernt. Luther übersetzt er mit *éclaireur* = Aufklärer (»*Il s'appelle de son surnom Luther, ce qui signifie éclaireur*«) Merle d'Aub. I, 174.

[1]) M. d'Aubigné I, 328 ff.: »*Des gens nommés évangéliques vinrent de France,* dit un Mémoire au pape sur la rébellion de Genève, . . . *quelques Genevois s'abouchèrent avec eux et achetèrent leurs livres,* (Merle d'Aub. I, 330). *Chose singulière! un nouvel espoir saisit les factieux abbatus . . . Et de ces livres venus de France, et qu'ils achètent des évangéliques, les Genevois espèrent leur affranchissement.*«

[2]) d'Aubigné I, 318 ff.

[3]) d'Aubigné I, 323 ff.; *Mémoires d'Arch. de Gen.* I p. 191 ff.; Marc-Monnier, *Gen. et ses poètes,* p. 13 ff.; Godet, *Hist. litt. de la Suisse fr.* p. 32 ff.

Theatergeschichtlich merkwürdig ist das *Mystère*, weil es nicht auf einer kombinierten Bühne, sondern weil jeder Akt auf einem besondern Podium gespielt wurde.

[4]) Durch *banquets, danses, triomphes, suivies de ballets, mascarades et de comédies* (Merle d'Aub. I, p. 326).

[5]) Wegen Ungunst der Witterung war die Vorstellung verschoben

geladen worden, hatten aber abgelehnt *pour ce qu'on disoit que c'estoyent huguenots qui jouoyent,* wie eine der Handschrift vorausgeschickte Bemerkung meldet.

Mère Folie ist tot, Bontemps noch immer fern — in Genf ist ja noch alles beim Alten! — und die armen Sotz haben nur mehr ihre Grossmutter, Grand'Mère Sottie. Diese, obwohl reich, weigert sich, ihre Enkel zu unterstützen und weist sie an Monde, der ihnen Arbeit gibt, aber, zu ihrem grossen Verdrusse mit nichts zufrieden ist, trotzdem sie ihr Möglichstes thun. Selbst die Messen des prebstre gefallen ihm nicht: sie sind entweder zu kurz oder *longues comme un sermon.* Ihr müsst krank sein, Monde, ruft der Conseiller (p. 403); denn nicht einmal die Bibel würde euch recht sein:

Au texte de la Bible
Qu'est chose irrépréhensible
Vous n'y trouverez pas bon goust.

Für *irrépréhensible* erklärt er den Text der Bibel! Er kennt ihn ja.

Le Cousturier (p. 403):

Croyez, Monde, qu'il n'est si fou
Qui ne le cognoisse.

Es gibt also in Genf schon fleissige Bibelleser, die nach Art der Reformatoren, die Bibel als Universalheilmittel empfehlen! Man holt schnell einen Arzt, und dieser stellt fest (p. 404), dass Monde *blessé du cerveau* ist. Es kommt dies von der Aufregung, in welcher Monde infolge der schlechten Vorhersagungen lebt (p. 404):

. . De ces folies qu'on a dit,
. . . . . Qu'il viendroit
Un déluge, et que l'on verroit
Le feu en l'air, par cy, par là.

---

worden. Siehe Julleville, *Répertoire* p. 241; M. d'Aubigné I, 331 ff.; Marc-Monnier, *Genève* etc. p. 21 ff.; Godet, *Hist. Litt.* p. 34 ff.; Rossel, *Hist. litt.* p. 331; Picot, *Romania* 1878, 283; Text nach Fournier, *Le th. fr.* etc. p. 399 ff.

Schon 1461 war in Genf ein *Mystère de l'État du Monde* aufgeführt worden. Godet, *Hist. litt.* p. 30.

So prophezeiten sich damals Katholiken und Protestanten gegenseitig Gottes Zorn. Der Médecin, anscheinend auch einer von den Bibellesern und Pfaffenfeinden, beruhigt ihn (p. 404):

> *Monde, ne te troubles [sic!] pas*
> *De voir ces larrons attrapards*
> *Vendre et achetter bénéfices;*
> *Les enfans ès bras des nourrices*
> *Estre abbés, évesques, prieurs . . . .*
> *Faire la guerre à toute outrance*
> *Pour un rien entre les chrestiens.*

Le Monde: *Ce sont des propos du pays*
De Luther reprouvez si faux.

Oh, antwortet Médecin bitter,

> *Parlez maintenant des deffauts*
> *Vous serez à Luther transmis.*

Sprecht nur von Fehlern und Missbräuchen, gleich seid ihr *luthériens!* So brandmarkten die sorbonnistischen Ketzerriecher alle freier denkenden Menschen.

Willst du wieder gesund werden, fährt Médecin fort, dann regle deine Angelegenheiten:

> *Metz y ordre selon la loy,*

d. i., nach Ansicht d'Aubigné's, gemäss der Bibel.

Ganz richtig findet Monde, dass der Doktor wie ein protestantischer Prediger gesprochen habe (p. 405):

> *Ce médecin, il est bien sot*
> *Que de m'avoir presché en lieu*
> *De me medeciner.*

Aber er will nichts von seinen Lehren wissen:

> *Je me gouverneray plutost*
> *A l'appetit de quelque sot*
> *Que d'un prescheur.*

Le Savetier: . . . *Bien vous ferez*
Selon vos appétits.

Le Sage Monde entpuppt sich am Schlusse als der unverbesserliche Fol Monde. Man kleidet ihn als Narren

und bindet ihm einen Schleier vor das Gesicht. „Erst die Reformation wird ihm wieder die Augen öffnen“.[1])

Diese Sottie, welche mit derjenigen Gringore's zum Besten gehört, was wir in dieser Literaturgattung haben, ist ungemein lehrreich. Sie zeigt die Zwitterstellung Genfs, das die Lehren der Reformation noch zurückweist, aber schon der Messe abhold ist, zur grossen Besorgnis seines Klerus; ängstlich verfolgt der prebstre die Entschlüsse Monde's[2]); er ist *ravi de voir le Monde s'adresser à lui;* und traurig erwidert er, als dieser seine Messen nicht will (p. 403):

Vous ne savez que vous voulez.

Grosse Ereignisse werfen ihre Schatten voraus. Die Reformation wird in Genf günstigen Boden finden.

In Frankreich macht sie rasche Fortschritte, im Süden ebensowohl wie im Norden und Nordwesten. Unter dem 25. August 1530 schreibt Bucer an Luther, dass in der Normandie das Evangelium bereits so verbreitet sei, dass man diese Gegend Kleindeutschland nenne.[3]) In der Normandie und in ihrer Hauptstadt Rouen war das Interesse am Theater ein besonders reges.[4]) Die Aufführungen stehen auch hier unter dem Zeichen der religiösen Bewegung und der durch diese bedingten politischen Ereignisse.

In der *Sottie des Sobres Sotz entremêléz avec les Syeurs d'Ays* (1536) machen sich die Sotz über die *gent obstinée* lustig, die sich lieber verbrennen lässt, als ihrem Glauben entsagt.[5]) Übrigens halten sie die Repressalien gegen jene „obstinaten, aufrührerischen Leute durchaus nicht für ungerecht (p. 430):

---

[1]) Marc-Monnier, p. 25: «*Il ne devait recouvrir la vue qu'en embrassant la Réforme quelques années plus tard*».

[2]) In der Sottie ahnt man bereits, sagt d'Aubigné (I, 336), die schlechte Aufnahme, die das Evangelium bei Monde, d. i. der Welt finden wird. Der Gedanke: *Le Monde devient toujours pire, Je ne sais que sa fin sera . . . !* wird uns noch öfter begegnen.

[3]) *Corresp.* ed. Herminj. VI, 295; Note 2: *In quadam Normandiae regione adeo multi jam Evangelium profitentur, ut hostes coeperint eam vocare parvam Allemaniam.*

[4]) Siehe p. 8 u. 9.

[5]) Julleville, l. c., p. 236; Picot, *Romania* 1878, p. 291—293. — Text nach Fournier, l. c., p. 429 ff.

Pourtant que la gent obstinée
Est plaine de rebellion.

Der Badin, der die verschiedenen Arten von Narren aufzählt, findet mit Anspielung auf die zahlreichen Ketzerverbrennungen, die auf die bekannten Plakatanschläge vom Oktober 1534 folgten [1]), die grössten Narren unter diesen Fanatikern (p. 435):

Ce sont ceulx, ainsy que l'on dict,
Qui se font bruller à crédit,
Pour dire: «C'est moi qui babille;
Je suys le reste de dix mille,
Qui pour le peuple voys mourir.»

Dazu gehören auch diejenigen, welche jene armen Teufel beherbergen [2]); denn sie verfallen den strengsten Strafen (p. 435):

On ne gaigne guerre à nourir
Ces gens la qui sont sy mutins.

Unsere Sotz haben auch gar keine Lust, dem Beispiele jener zu folgen:

Ny grectz, ni ebreutz, ne latins,
Ne me feront croyre au parler:
Qu'il se faille laiser bruler,
Bren! bren! bren! y n'est que de vivre. [3])

Der grösste Teil der Sottie ist der *Chronique scandaleuse* der Stadt gewidmet; ihre politische Satire ist, in Hinsicht auf das Verbot Franz I., sehr harmlos (p. 430):

Je le diroys bien, mais je n'ose;
Car le parler m'est deffendu.

Kühner sind sie, wenn es sich um Frankreichs Feinde, gleichviel welcher Richtung, handelt. Im Jahre 1541 stellen sie Heinrich VIII., der mit der Kirche entzweit und damals mit Karl V. gegen König Franz verbündet war, in der Person des gottlosen Königs Belsazar dar, dem der Prophet Daniel (unter Anspielung auf die Säkularisierung der englischen Klöster) wegen des Raubes jüdischer Heiligtümer Vorhalt

---

[1]) Fournier, l. c., p. 435, Anm. 1.
[2]) Fournier, l. c., p. 435, Anm. 2.
[3]) Cf. Marot (Lenient, *La Satire* p. 35): «Il vaut mieux s'excuser d'absence, Qu'être brûlé en sa présence.»

macht. In einem darauffolgenden Maskenzuge (montre) werfen sich Heinrich VIII., Karl V., ein *fou* (Calvin?) und Papst Paul III., im Streite um die Vorherrschaft die Erdkugel *(la machine ronde)* mit den Worten zu: *«Tiens cy, baille ça, ris-t-en, mocque t'en.»* [1])

In einem Atemzuge verspotten sie die unduldsame, katholische Orthodoxie und die frömmelnden Calvinisten:

Sous ombre de religion,
Règne ce jour Papelardise,
Et Schisme en mainte region . . .
Sous l'habit de simplicité
Font que l'escript saint on deguise
A l'ombre de grand sainteté. [2])

Auch in Lyon fand sich günstiger Boden für die Ausbreitung der Reformation[3]). Lyon, *le second œil de France*, war nicht nur eine bedeutende Handelsstadt[4]), sondern auch ein Zentrum der Literatur.[5]) Fern von der strengen Überwachung der Sorbonne hatten sich hier bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts mehr als 100 Buchdrucker und mit ihnen zahlreiche Schriftsteller und Gelehrte niedergelassen.[6]) Die Lyoner Ausgaben hatten einen Weltruf. Namhafte Gelehrte, wie E. Dolet und Josse Bode, waren dort als Korrektoren thätig, bevor sie selbst eine Druckerei gründeten. Eine grosse Zahl dieser Buchdrucker waren Deutsche, die schon mit den Ideen Luthers erfüllt nach Lyon gekommen waren. Die aus ihren Pressen hervorgegangenen verdächtigen Bücher fanden durch die Messen so grosse Verbreitung, dass die Sorbonne die Ab-

---

[1]) Floquet, *Hist. des Conards*, p. 15 u. 16.

[2]) Julleville, *Les Comédiens*, p. 252.

[3]) Colonia, *Hist. litt. de Lyon*. II, passim; Moutarde, *Étude historique* etc., passim.

[4]) 1460 hatte der Herzog Ludwig von Savoyen die Stadt Genf der Privilegien ihrer vier Messen beraubt und an Ludwig XI. von Frankreich ausgeliefert, der sie auf Lyon übertrug. (Merle d'Aubigné I, 36.) 1536 wurde die Seidenindustrie aus Italien dort eingeführt.

[5]) Buisson, *Séb. Castellion* etc. I, p. 15 ff.; Moutarde, l. c., p. 17; Colonia, *Hist. litt. de Lyon*, II, 617 ff.

[6]) In Paris zählte man deren nur 80; cf. Moutarde, l. c., p. 17, Anm.

schaffung der Buchdruckerkunst verlangte.[1]) Glücklicherweise waren Franz I. und seine Ratgeber einsichtig genug, diesem Verlangen nicht nachzugeben. Massregeln gegen die Neuerer finden wir schon 1520: Am 4. Januar wies der Inquisitor Valentin Levin dem Magistrate eine Vollmacht gegen die *maraus et hérétiques* vor. Unter dem 4. September 1524 heisst es in einem königlichen Erlasse: «*Depuis cinq ans en ça, la secte luthérienne pullulle dans la ville de Lyon.*»

Als Zentrum der Häresie galt das Collège de la Trinité[2]), das 1527 von der (aus Laien bestehenden) Dreifaltigkeitsbrüderschaft in die Verwaltung der Stadt übergegangen war. Zu dessen bekanntesten Rektoren zählt Barthélémy Aneau[3]), der, gleich seinen Kollegen ein Laie und ein ehemaliger Schüler des berühmten deutschen Gelehrten Melchior Wolmar[4]) an der Universität Bourges, und ein Mitschüler Calvin's und Bèze's war.

Von dort kam er 1527, «*infecté des nouvelles erreurs*», nach Lyon und «*empoisonna*» als Lehrer der Rhetorik die Jugend.[5]) Dieses Urteil Colonia's dürfte auf das tragische Ende Aneau's zurückzuführen sein. Im Jahre 1564 wurde er nämlich vom wütenden Pöbel gelyncht, da er angeblich bei einer Prozession den die Monstranz tragenden Priester beleidigt hatte.[6]) Doch dürfte der Bischof von Rohan, dem die Bestätigung des principal oblag[7]), keinesfalls einen Lutheraner an die Spitze des Collège gestellt haben. Aneau scheint zu den Erasmianern gehört und im übrigen ein sehr harmloses Dichter- und Ge-

---

[1]) Colonia, *Hist. litt. de Lyon.* l. c.

[2]) Colonia, l. c., ferner p. 620ff.; p. 665ff.; Moutarde, l. c., p. 40ff.; Buisson, l. c., p. 15.

[3]) 1540 u. wieder 1553—64. Cf. *La France prot.*, 2e éd. I, 254.

[4]) Melchior Wolmar (Volmar), war Lutheraner oder wenigstens der neuen Lehre geneigt. Ausserdem wirkte in Bourges Jean Chaponneau, docteur en Théologie, «*qui prêchait assez librement pour ce temps-là*» 1531; Bèze, *Hist. ecclésiastique* II, 10. Vgl. Herminj., l. c., V, 82; VIII, 379. — Chaponneau war später Prediger in Genf u. Neuchâtel.

[5]) Colonia, *Hist. litt. de Lyon* II, 621.

[6]) Colonia, ib., II, 621; Beauchamps, l. c., p. 156.

[7]) Buisson, l. c., p. 15.

lehrtendasein geführt zu haben, wenngleich nicht geleugnet werden kann, dass z. B. Sébastien Castellion als Anhänger Calvin's seine Schule verliess. Als Dichter war er von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt.[1]) Er gehört der rhetorisch-allegorisierenden Dichterschule der vormarot'schen Zeit an. Von seinen Schülern liess er Theaterstücke eigener Komposition aufführen, darunter die wunderliche Moralität: *Lyon Marchant, Satyre Françoyse sur la Comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orléans et sur les choses memorables depuys l'an milcinq cens vingt quatre.* Die Handlung des Stückes ist gleich null. Die bedeutendsten französischen Städte, streiten um den Vorzug, der von *Verité* schliesslich Lyon zuerkannt wird:

Mais deuant tous est le Lyon marchant.

Das Ganze ist in die ungeniessbarsten *Allegories et Enigmes* gehüllt, die nur durch die Randerklärungen einigermassen verständlich werden. Der Autor besitzt ein besonderes Talent, den Wörtern zwei- und dreifachen Sinn unterzulegen, z. B. Lyon = *cité marchand* und *un lion qui marche à pied.* Die auf dem Titel angekündigten Anspielungen auf die geschichtlichen Ereignisse seit 1524 sind sehr harmlos. Die religiöse Bewegung wird manchmal gestreift. Der Türkeneinfall z. B. wird als eine Strafe des Himmels für die *heresies* bezeichnet.[2]) In einer scenischen Erläuterung heisst es ferner: «*Icy soit mise une Tente ou Pauillon en un coing du chauffault qui sera de Taffetas pers, vert et changeant ou n'y aura point de*

---

[1]) Colonia, l. c., p. 621; Buisson, l, c., p. 23. Wir besitzen von ihm: Eine Ergänzung zu Marot's Bruchstück einer Übersetzung der *Metamorphosen* Ovid's (Lyon, 1549); *Epigrammes sur aucunes choses adnenues à Lyon*, 1541. *Alector, histoire fabuleuse* (schwerverständlicher mythologischer Roman, der eine Übersetzung eines griech. Fragments sein will (Biblioth. zu Wolfenbüttel); ferner ein *Mystère de la Nativité*, Lyon, 1542, 8°. Cf. Beauchamps, *Recherches* p. 156. Julleville, Rép. p. 78. — Text nach dem Neudruck von Silvestre, Lyon, 1831. 8°. Das Original befindet sich in der Bibl. Nat. de Paris [Inventaire, Rés. y° 1, 657]. Cf. ferner Parfaict, *Histoire*, III. 45; Julleville, *Les Comédiens* p. 314; La Vallière I, 222.

[2]) Wahrscheinlich Belagerung von Wien 1529.

couleurs blanches, et dessus le pommel y aura un Aigle noir, et dedans sera un homme sans teste habillé à la mode d'un Allemant, vers lequel se tournant et le monstrant dira:

Androdus. *Voyez-vous cest homme sans teste?*
C'est le Concile esperé.»

Vielleicht wellte Aneau damit sagen, dass er nicht an die Möglichkeit der Beseitigung des Schisma durch ein Konzil glaube. Im übrigen würde man nicht für möglich halten, dass ein solches Stück je über eine Bühne habe gehen können. Der Titel des Buches meldet jedoch: *Jouée au College de la Trinité a Lyon* 1541.

Gegen Ende der Regierung Heinrich's II. gelangt das lothringische Geschlecht der Guisen zu grosser Macht und wird namentlich beim Volke sehr beliebt. Dazu trug die Einnahme von Calais durch den Herzog Franz von Guise nicht wenig bei, da dadurch England die letzte Besitzung auf dem Festlande verlor. Das Ereignis wird in zahlreichen Gedichten und wahrscheinlich auch in Theaterstücken gefeiert. Von letzteren ist uns nur die *Moralité nouvelle de la Prinse de Calais* aus dem Jahre 1558 bekannt. [1]) Sie ist in vornehmem Tone gehalten, frei von jeder Prahlerei und Schadenfreude über den Sieg.

L'Angloys beklagt den Verlust von Calais und kann nicht begreifen, wie es möglich war, ihm die Stadt zu entreissen (p. 447):

Nous avyons sy fortes murailles! . . .
Hélas! nous la gardions sy bien!

Um ihn zu trösten, stellt ihm Le Françoys vor, dass Frankreich eigentlich nur sein Eigentum, das ihm vor 210 Jahren unrechtmässigerweise geraubt worden war, wieder genommen habe. Schuld an Englands Unglück sei aber nur, dass Gott es verlassen habe (p. 447):

Car si Dieu la cité ne garde
En vain posée y est la garde[2]),

---

[1]) Julleville, *Rép.* p. 98. Text nach Fournier, p. 446 ff.

[2]) Cf. Desmasures, *David fugitif.* Demie-trouppe: «*Car la cité, dont Dieu garde les portes, Seure se tient contre qui l'aussaudra.*»

sagt er mit Anspielung auf Englands Abfall von Rom. Diese Verse lassen erkennen, dass der Autor Katholik war.

Von einem solchen stammt auch der Colloque Social de Paix, Justice, Misericorde et Verité, pour l'heureux accord de tres Augustes, et tres magnanimes Roys de France et d'Espagne par Jean de la Maison neufve, Berruyer (1559).[1] Es ist dies eine jener zahlreichen Gelegenheitsschriften, welche in allegorischer Form den 1559 zu Câteau-Cambrésis zwischen Heinrich II. und Philipp II. geschlossenen Frieden feierten. Der Abschluss desselben war beschleunigt worden, damit Heinrich II. freie Hand gegenüber den Reformierten bekomme[2]), die trotz aller Verfolgungen in Frankreich besorgniserregende Fortschritte machten.[3]

Ob der *Colloque Social* jemals aufgeführt wurde, wissen wir nicht. Zum Verständnisse des St. ist die vom Autor vorausgeschickte Einleitung, die vielleicht als Prolog gesprochen wurde, notwendig. Paix, so heisst es daselbst, klagt im Gebete zu Gott, dass Mars sie von der Erde verdrängt habe. Wenn man doch wenigstens gegen die Ketzer und Ungläubigen Krieg führen würde. Aber nein:

C'est que je voy la guerre entre les tiens
C'est asavoir entre princes Chrestiens
Qui deussent (las) plustost prendre alliance
Pour surmonter l'infidèle arrogance

---

[1] La Vallière I, 153. Text nach der Bibl. Nat. Paris [ye 1, 759]. Nach Du Méril, *Études*, p. 177, Anm. 3, zu Ehren der Vermählung Elisabeths von Frankreich mit Philipp II. bei Hofe aufgeführt.

[2] Meaux, *Les luttes rel. en Fr.* p. 59.

[3] Ibd. p. 105. Während der auswärtigen Kriege hatten sich die Protestanten zu Gemeinden konstituiert. Paris war 1555 vorangegangen. 1558 zählte man schon über 2100 Gemeinden mit mehr als 400 000 Seelen. Ihre Verfassung war im Sinne Calvin's eingerichtet. 1559 fand die erste Nationalsynode zu Paris statt, gerade als Heinrich II. gegen die zur Toleranz geneigten Parlamentsmitglieder wütete. Da die Katholiken die Niederlagen von St. Quentin und Gravelingen als Strafe für die Ketzerei in Frankreich ansahen, wünschten sie sehnlichst den Frieden zu deren Vernichtung herbei.

Des ennemis de la divine loy,
Et les reduire à la Chrestienne foy.

Diese Idee fand sich schon in den *Trois Pèlerins*. Gott setzt Paix wieder in ihre Rechte ein und söhnt die beiden feindlichen Herrscher aus.

Im *Colloque* selbst bringen Justice, Misericorde und Verité ihr (Paix) die frohe Botschaft, dass Frieden, Gerechtigkeit und Wahrheit wieder herrschen werden:

L'eglise saincte en Jesus assemblée
Ne sera plus d'heresies troublée,
Car les pasteurs de pres regarderont
A leur brebis, et bien les garderont
Des loups cruels qui mangent leur troupeau. [1])

Zum Schlusse ermahnt Paix die Menschheit, sie und ihre Schwestern nicht wieder zu vertreiben und dann in der Ungnade Gottes der Häresie zu verfallen:

Et aussi tost que verité celeste
T'aura laissé en ce monde moleste[,]
Mensonge au lieu de verité viendra
Qui deuant Dieu inique te rendra.

Heinrich II. wurde durch seinen plötzlichen Tod verhindert, die von ihm erwarteten Neuerungen gegen die Reformierten durchzuführen. Nachdem diese während der kurzen Regierung Franz' II. vergeblich versucht hatten, auf die Staatsleitung Einfluss zu gewinnen; nachdem sodann das Religionsgespräch zu Poissy der Regierung Karl's IX. die Unvereinbarkeit der Gegensätze dargethan hatte, versuchte der Kanzler Michel de l'Hôpital durch das Toleranzedikt von St. Germain (Jan. 1562), das den Protestanten freie Religionsübung, aber ausserhalb der Städte gewährte, die Möglichkeit zweier Religionen in einem Staate zu erweisen. Aber Toleranz war beiden Parteien ein noch unverständlicher Begriff. [2]) Die gegenseitigen Störungen des Gottes-

---

[1]) Meaux, ibd. p. 96. Schreiben Pius' V. an Karl IX. betr. Ausrottung der Ketzerei in Frankreich, wo er die Missstände im Klerus zugibt, bedauert u. Abhilfe verspricht.

[2]) Vgl. Calvin und die Libertins von Genf. Der *Colloque* von

dienstes führten zu blutigen Tumulten, von denen der zu Vassy die lange Reihe der Bürgerkriege eröffnete. Zwar gebot schon 1563 der Friede zu Amboise den Waffen Ruhe, aber die gegenseitige Unzufriedenheit und Erbitterung wuchsen und liessen eine baldige Erneuerung des Kampfes voraussehen.

Dieser Stimmung verleiht die Moralität *Mars et Justice* Ausdruck, die um jene Zeit von den Clercs des Parlamentes zu Paris gespielt wurde.[1]) Wir haben bisher wenig Gelegenheit gehabt, vom Pariser Theater zu sprechen. Die Nähe der Sorbonne und der Regierung mögen dasselbe eingeschüchtert haben:

. . . il y a ja deux ans
Que l'on n'a point monté sur l'eschaffaut ceans,

heisst es in unserer Moralität. Da in diese Zeit der im Stücke behandelte erste Religionskrieg fällt, können wir dasselbe 1565 oder 1566 datieren. Die handschriftlich erhaltene Moralität ist bisher nur durch die kurze Notiz Julleville's bekannt; daher soll hier, soweit nötig, näher auf sie eingegangen werden.

Mars ist des Friedens müde, der ihn arm, die Kaufleute aber und besonders *ces prieurs, ces curés et chanoines* reich und fett macht. Er beschliesst, die Unzufriedenen zum Kriege aufzureizen; dazu gehört in erster Linie der protestantische Ministre, der trefflich charakterisiert wird.

Die Bibel fleissig im Munde führend, predigt er demütig *(avec grande crainte et doubte)*, aber fanatisch und erfolgreich:

Auec souspirs profondz et parolle sucree
Esmouuera chascun . . .

Deshalb ist er der rechte Mann. Mars will ihm zeigen, dass

Son presche sans debat n'a point d'accroissement,

was nicht schwer sein wird, da der Ministre zum Aufruhr geneigt *(bon seditieux)* und über die Unduldsamkeit der Gegner erbittert ist:

Poissy sollte auch nicht Toleranz, sondern die Einigung der beiden Sekten herbeiführen. Cf. Meaux, l. c., p. 77.

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 81. Text nach dem Manuskripte der Pariser Nationalbibl. [Fonds français 24,340 f. 4°].

De la Commune toute
Qui permectre ne veult que a nostre affection
Exercice fassions de la relligion,
De nous jeter en l'eau nous menace et du feu.

Ohne ihn anzuhören, erklärt Justice, an die er sich gewandt hat, seinen Glauben für *malice* und zwei Religionen im Staate für ein Unding:

et dict estre Indecent
Que deux Relligions aions pour le present.

Ministre, dessen sehnlichster Wunsch ist

Qu'on renge le papault selon nos appetitz,

wird von Mars leicht überzeugt, dass er nur durch Krieg Justice zwingen könne, ihm freie Religionsübung zu gewähren. Die verführerische Schilderung der reichen Beute aus den katholischen Kirchen:

Qu'il y a des joiaulx aux ecglises galliques
De callices, de platz et chasses, et reliques!

die auch ihm teilweise zufallen wird, bewegt Ministre, freudig die verlangten Geldmittel zuzusagen. Diese unter seinen Getreuen aufzutreiben, geht er ab.

Nun gilt es, noch Truppen und einen Anführer zu werben. Marchant, einer jener systematischen Ausbeuter des Volkes, die gern im Trüben fischen, wird leicht gewonnen, der gegen seine Schuldner allzu nachsichtigen Justice Gewalt anzuthun. Als er jedoch hört, dass er mit Ministre gemeinsame Sache machen soll, weigert er sich entschieden:

Le ministre aggreable
Estre ne me saroit. Il me sembloit ung diable.
Auecq sa nouveaulte si tost ne se retire,
Fauldra que contre luy ma pistolle je tire.
Je ne le vueil hanter, je ne veuil qu'il s'approche.
Auecq nous il vient, mais nous en aurons reproche.
Ainsy que mes maieurs en l'ecglise veulx viure,
Et jusques a la mort j'ay propose les suiure.
Cil qui change de loy, il change aussy de foy . . .
Mars si vous me croiez, point ne l'enroullerez.

Schliesslich willigt er ein, wenigstens das Geld des Ministre anzunehmen:

Du blesme predicant recepuons les escus,

trotz des Bedenkens

J'ay peur que son argent ne soict nostre ruyne.

Während Mars und Marchant sich zum Kampfe vorbereiten, tritt Rouge affiné mit seinen suppostz Deliquetout und Bec affillé auf.

Rouge affiné scheint das Parlament zu personnifizieren:

Depuis que suis ceans et tant que je viuray,
De mes sages maieurs j'ay suiuy et suiuray
Le chemin vertueulx de Justice. Tousiours
Les ciuilles tiendray et criminelles cours . . .

Seine Begleiter stellen also wahrscheinlich die Zivil- und die Kriminalkammer dar. Sie sind bereit, Justice gegen Mars zu verteidigen. Bald stehen sich beide Parteien gegenüber. Von Justice mit bitteren Vorwürfen empfangen, fordert Mars:

Vueil que le marchant soict par vous auctorise
Et le sainct predicant aussy fauorise.

Justice verweigert dies, besonders

. . . que le predicant ypocrite ministre
Du docteur catholique aye le nom et tiltre.

Es kommt zum Kampfe, in welchem Justice verletzt und ihres Mantels beraubt wird, den Mars sogleich zerschneidet, verteilt und verkauft; deshalb bricht der Kampf aufs neue aus, und erst das Dazwischentreten von Bon droict macht ihm ein Ende. Dieser weist jeden in die gebührenden Schranken zurück, namentlich den Ministre:

Car ne peult prosperer icelle region
Qui veult entretenir double religion.

Justice erhält nicht nur ihren Mantel nicht mehr zurück, sondern muss auch noch grosse Kriegskosten zahlen. Hierauf bringt Mars Paix herbei; aber wie elend sieht diese aus!

Rouge affiné: *Mon Dieu, quelle est rongee!*
Bon droict: *Il n'y a plus que l'os, toutesfois il est bon*
Telle quelle l'auoir . . .
Bec affillé: *Il est vray; mais je crains que ne soict paix fourree*
Laquelle nous sera de petite duree.

Diese Befürchtung war, wie schon ausgeführt wurde, nur zu sehr begründet. Alle sind unzufrieden ausser Mars, der fröhlich mit seiner Beute abzieht, um bald wieder anzufangen:

Quant je n'auray plus rien, fauldra recommenser.

Rouge affiné bleibt mit seinen *supposts* zurück, um sich, da der Friede wieder hergestellt ist, zu vergnügen.

Der jetzt beginnende zweite Teil hängt mit dem ersten nur lose zusammen. Er ist eine Sottie, worin die Scandalchronik des letzten Jahres in ergötzlicher Weise erzählt wird:

Rouge affiné: *Puisque mars est forclus,*
Or sus bec affille, or sus, decliquetout
Comptez nous quelque cas, comptez nous jusques au bout
De ses pationnez en amour les secretz.

Es finden sich darunter manche lustige Stückchen, besonders von Gerichtspersonen, die wie die vorhergehende Allegorie einen *Clerc de la Basoche* humanistischer Bildung als Autor voraussetzen. Ihr Inhalt und ihre unverblümte Sprache erinnern an die alten Fableaux, denen sicher einige nachgebildet sind. Das Heitere ist dem Ernsten geschickt angegliedert und so vermieden worden, der Moralität, wie üblich, eine Farce mit neuen Personen folgen zu lassen.

Wie fad erscheinen gegen diese Moralität die *Advertissements faicts à l'homme*[1]) von Jacques Grezin, Pfarrer zu Condac (1565). Er betrachtet die Bürgerkriege als Strafe des Himmels; deshalb zeigt er

comment lamente
La poure Eglise hors de repos,
Contre Sathan qui la tormente,
Pour le deffault de ses supposts.

Gott hat Peste, Famine und Guerre über die sündige Menschheit geschickt. Nun bittet diese reumütig um Verzeihung für die Sünden, die sie als Clergé, Noblesse und Tiers Estat begangen hat. L'Ange ermutigt sie,

---

[1]) *Par les fléaux de nostre Seigneur, de la punition à lui deüe par son peché, comme est aduenu depuis trois ans.* Pariser Bibl. Nat. [Inv. Rés. Ye 429]. Cf. La Vallière, I, 178.

diese zeitliche Strafe geduldig zu ertragen, um der himmlischen zu entgehen.

So leicht tröstet sich jener poitevinische Bauer nicht, der in dem Monologe *Comploinle do pouvre Jeons, Do Moichonsety que fasont lex soudars premy lex chomps* (Poitiers, 1568)[1]) sein Hab und Gut beweint, das ihm geraubt oder vernichtet worden ist. Der Monolog hat zum Hintergrunde den Friedensschluss zu Longjumeau, der die Wirren des südlichen Frankreichs nicht beenden konnte.[2]) Am meisten wütete der baron des Ars (Adrets) in Poitou:

Quempere, an aronge do pire
Et, mordy, qu'es tou [donc] à dire
De quiou monsiou le baren d'Ars
Qui amasse tont de soudars? ...

Nach kurzer Erneuerung des Krieges, beendet durch den Frieden von Saint Germain-en-Laye (1570), war Karl IX. eifrig bemüht, die Gegensätze zu mildern und zu versöhnen. Den König von Navarra vermählte er mit seiner Schwester; dem Admiral Coligny schenkte er so sehr sein Vertrauen, dass die Königin-Mutter und die Guisen als Häupter der katholischen Partei für ihren Einfluss fürchteten und den Tod Coligny's beschlossen. Als aber nach dem missglückten Attentate vom 22. Aug. 1572 die Folgen auf die Anstifter zurückzufallen drohten, boten diese alles auf, den König von einer Verschwörung der Reformierten zu überzeugen, der man zuvorkommen müsse. Endlich erlangten sie die Zustimmung zu dem unter dem Namen Bartholomäusnacht bekannten Blutbade, dem Coligny und zahlreiche Hugenotten zum Opfer fielen. Karl übernahm sogar nach kurzem Zögern die Verantwortung für die Schreckensthat. Er verkündete seinem Volke und den fremden Herrschern, daß er zu den äussersten Mitteln hätte greifen müssen, „um sich und seine Familie vor Ermordung, das Land vor einem Usurpator (Coligny), die Religion vor der Häresie zu retten.“ [3]) Diese

---

[1]) Picot, *Romania*, 1888, p. 230f.
[2]) Er beendete 1567 den zweiten Bürgerkrieg.
[3]) Meaux, l. c., p. 156ff., besonders p. 159 und Anm. 1. Brief

vom Könige in gutem Glauben erlassene Darstellung galt lange Zeit, bei der katholischen Bevölkerung wenigstens, als die einzig richtige.

Sie liegt offenbar auch jener *Phaeton* betitelten *Bergerie tragique des guerres et tumultes ciuiles* zu Grunde, die J.B. Bellaud 1574 dem päpstlichen Nuntius Salviati widmete.[1]) Dieses Erzeugnis verdient eigentlich nur der Vollständigkeit halber hier Erwähnung. Es ist eine Dramatisierung der Geschichte Phaetons und des Sonnenwagens.

Orpheus beklagt die unheilvolle Vermessenheit des Jünglings. Aber, so prophezeit der Schatten der Eurydice, wie das Schicksal seinem frevlen Übermute, so werde es auch dereinst den Schrecken des ewigen Krieges in Frankreich ein Ziel setzen. Erst im 3. Akte erlangt Phaeton auf sein Drängen die Führung des Sonnenwagens. Sein ferneres Schicksal erfahren wir aus den Klagen der Hirten, deren *parcs* durch sein Missgeschick verwüstet werden. Doch sein Tod bringt diesen noch keine Erlösung: Zahlreiche Stiere sind in ihre Weideplätze eingebrochen. Was hilft uns ein Sieg, klagt Epaphus, der Oberste der Hirten, der den König zu personifizieren scheint, wenn er stets die Quelle neuen Leides wird? Der Schluss ist eine Rechtfertigung der Politik des Königs:

Aristée: *Vanger l'impiété c'est être généreux*
Et rien n'est plus seant à la grandeur d'un prince . . .
Le ciel met en ta main, Epaphus[,] la puissance
De rendre pour iamais tes parcs en asseurance.

Epaphus: *Qui pourroit asseurer celuy qui tousiours feint*
De rendre obeissant son courage contraint? . . .

Ludwigs von Bourbon an Gregor XIII.: «*L'amiral avait conspiré de faire tuer le Roi, la Reine sa mère, M. M. ses frères et tous les princes et seigneurs catholiques étant à leur suite; pour cela fait se bâtir un roi à sa dévotion, et abolir toute autre religion que la sienne dans le royaume.*»

[1]) Beauchamps, *Recherches*, p. 43; Brunet, *Manuel* I, 743; IV, 591; Du Méril, *Études*. p. 199, A. 1; *Pariser Bibl. Mazarine*, 35270.

Je veux tout hazarder et d'un effort horrible
Leur monstrer les effets d'un pouvoir invincible.
Car l'equitable ciel uangera la rigueur
Qu'une rebelle main me cause par fureur.

Aristée: *Puisse Pan souuerain enseuelir l'envie*
Qu'un Phaeton mourant nous delaisse assoupie.

Mit Phaeton und seiner Vermessenheit ist jedenfalls Coligny gemeint, dessen natürliches Bestreben, im Interesse seiner Glaubensgenossen Einfluss auf die Regierung zu gewinnen, als frevelhaftes Trachten nach dem Throne ausgelegt wurde und dessen unglückliches Ende demgemäss wohl dem jenes Jünglings vergleichbar schien.

Während ihn aber Bellaud nur in mythologischem Gewande auf die Bühne zu stellen wagte, unternahm ein anderer Autor, François de Chantelouve, Coligny und die bei den Ereignissen der Bartholomäusnacht beteiligten Personen unter ihren geschichtlichen Namen vorzuführen. Auch er nimmt die offizielle Darstellung zum Ausgangspunkte seiner *Tragedie de Feu Gaspard de Colligni* (1575).[1]) Aber auch sonst strotzt das Stück von Unterstellungen und Verleumdungen, z. B. bezüglich der Verschwörung von Amboise, der Ermordung Franz von Guise's etc. Coligny, die edelste Gestalt der Bürgerkriege, ist hier als Gottesleugner und Verbündeter der Hölle dargestellt:

Toute Religion désormais je renonce . . . .
Je demande à part moi de renverser la Foi
Du Pape et de Calvin et fuyant toute Loi
Qui veuille retenir ma main sous son empire,
Moi seul exempt de Loi, estre Roy je désire.
Je feins d'estre bien fort Chrestien Réformé
Pour mieux surprendre ainsi nostre Roy désarmé.

Nachdem ihn Montgommery in seinen schwarzen Plänen

---

[1]) Neudruck 1744; nach dem *Journal du Théâtre fr.*, p. 198 u. 202, wurde es 1574 und 1575 mit grossem Erfolge aufgeführt. Cf. La Vallière, *Bibl.* I, 206; Du Méril, *Études*, p. 169; Bapst, *Essai*, p. 139; Lenient, *La Satire en Fr. au 16e s.*, p. 596 ff.

noch bestärkt hat, bittet Peuple François als Chor, der Admiral möge von ihnen abstehen und sich der königlichen Gnade anvertrauen. (1. Akt.)

Den Leiden des Bürgerkrieges ein Ende zu machen, wünscht der König die „Rebellen“ durch Milde und Duldsamkeit zum Gehorsam und zur wahren Religion zurückzuführen. Der Conseil stimmt ihm bei, und rät, den Frieden durch ein eheliches Band zu sichern. Die Hugenotten Briquemaut und Cavagne beschliessen jedoch, die Gelegenheit zu einem Handstreiche nicht vorübergehen zu lassen.[1]) Der Chor besingt die Segnungen des Friedens. (2. Akt.)

Die Schuld an dem missglückten Mordanschlage gegen den Admiral wälzt nun der Dichter auf den Götterboten Merkur, der auf Befehl Jupiter's das Attentat beiden Parteien zur Warnung vorbereitet. Coligny's Anhang ist ausser sich. Der Chor berichtet vom Zorne des Königs, der das Verbrechen zu sühnen sucht. (3. Akt.)

Der Schatten d'Andelot's († 1569) steigt aus der Hölle, in der Calvin und sein ganzer Anhang schmort, hervor, um gemeinschaftlich mit den Furien seinen Bruder Coligny zur Vernichtung des Königs und der Papisten aufzustacheln. Der Chor beobachtet argwöhnisch das Treiben der Hugenotten. (4. Akt.)

Durch Verrat eines Verschwörers (Le Délateur) erhält der König Nachricht von dem Anschlage. Aber nur ungern gibt er dem Rate des Conseil nach, den Rebellen zuvorzukommen. Ein Bote meldet dem erfreuten Volke den Untergang Coligny's und seines Anhangs. (5. Akt.)

Das Stück ist jedes dramatischen Lebens bar. Die Einteilung in Scenen fehlt, ist aber gegeben durch das sprungweise Fortschreiten der behandelten Ereignisse, die, eben beschlossen, einen Augenblick später als schon vollzogen berichtet werden. Es ist abwechselnd in 10- und 12-Silbern geschrieben, die Chöre in wechselndem Versmasse und in

[1]) Beide wurden nach der Mordnacht als Verschwörer hingerichtet. Meaux, *Les luttes* etc., p. 157.

Strophenform. Der Stil ist durchaus nicht so barbarisch, wie La Vallière behauptet, aber oft durch Häufung mythologischer Bilder schwer verständlich. Über dem Bestreben, die unselige Mordnacht als politische Notwendigkeit zu rechtfertigen, versagt es sich der Autor fast ganz, gegen die Reformierten als religiöse Partei zu polemisieren.

Karl IX. starb buchstäblich an seinen Gewissensbissen.[1]) Sein Bruder Heinrich III., der ihm nach kurzem Königstraume in Polen folgte, sah sich zu bedeutenden Zugeständnissen an die Hugenotten gezwungen, die aus dem Bürgertume der Städte des südlichen Frankreichs neue Kraft geschöpft hatten. Zur endgültigen Regelung der religiösen Frage berief er die Reichsstände nach Blois (1576). Diese, überwiegend katholisch, verwarfen alle Toleranzanträge, erklärten den Katholizismus zur alleinigen Staatsreligion und beauftragten den König mit der Erneuerung des Krieges gegen die Hugenotten.[2]) Neue Hoffnung belebte die Katholiken. Dieser verleiht Gabriel Bounin, der Autor der Soltane, Ausdruck in seiner fünfaktigen *Tragedie plus facetieuse que tragique*, der *Tragedie sur la Defaite et Occision de la Piaffe et de la Picquorée et Bannissement de Mars, à l'introduction de Paix et saincte Justice* . . . (1579).[3]) Eglise wird von Mars und seinen Spiessgesellen Piaffe et Picquorée hart bedrängt; kein Wunder, da der alte Glaube geschwunden ist:

Ou est la foy, la foy qui deuroit estre empreinte
Du chrestien Catholic dans la poitrine saincte?
Ou sont les cœurs ardentz enuers Dieu et l'Eglise?

Aber Noblesse und Tiers·Estat eilen ihr zu Hilfe. Diese werden getötet, Mars entwaffnet und verbannt, Paix

---

[1]) Eine *Bergerie sur la mort de Charles IX, et l'heureuse venue d'Henri III, de son Royaume de Pologne en France*, par Pierre de Montchault, Paris, 1575. 4° (La Vallière, l. c., I, p. 205) ist nicht aufzufinden.

[2]) Meaux, l. c., p. 170 ff.

[3]) Pariser Bibl. Nat. [Inv. Rés. Yf. 4321]. Cf. Beauchamps, *Recherches*, p. 31; La Vallière, *Bibl.* I, 157. — Über Bounin's *Soltane*, s. Stengel u. Venema. Marburg. 1889. 64 S. 8° (= Ausg. u. Abh. N. LXXXI).

und Saincte Justice wieder in ihre Rechte eingesetzt. Das Stück erinnert vielfach an die Moralität *Mars et Justice*, die ihr aber durch Gedrängtheit und Lebendigkeit der Handlung überlegen ist.

Heinrich III. erfüllte keine der auf ihn gesetzten Hoffnungen. Seine Ausschweifungen und die Bevorzugung unwürdiger Günstlinge, seiner *Mignons*, gaben ihn der allgemeinen Verachtung preis. Der unglückliche Ausgang seiner Unternehmungen gegen die Hugenotten veranlasste den Zusammenschluss der katholischen Partei zur Ligue unter Führung des Herzogs Heinrich von Guise und seines Bruders, des Kardinals von Lothringen. Der König, unfähig die Ligue zu beherrschen, suchte sich ihrer Beeinflussung zu entziehen. Als sich nun infolge des begründeten Verdachts, er begünstige die Thronansprüche des Königs von Navarra, Paris gegen ihn erhob und die 2. Ständeversammlung von Blois (1588) die Guisen als die wahren Herren des Landes zeigte[1]), suchte er sich ihrer zu entledigen, da er für seine Krone fürchtete. Den Herzog lockte er in sein Schloss, wo ihn die Mörder erwarteten; der Kardinal wurde am folgenden Tage erschossen. Aber der jüngste Bruder, Karl von Mayenne, entkam und trat an die Spitze der Ligue und des empörten Reiches. Heinrich, dessen That selbst seine Mutter missbilligte, warf sich den Hugenotten in die Arme.

Die Aufregung über die Ermordung der Guisen setzte in Frankreich zahlreiche Federn in Bewegung. Sie gab auch auf dramatischem Gebiet zu einer Reihe von Erzeugnissen Anlass, die eigentlich nur auf die Bezeichnung dialogisierte Pamphlete Anrecht haben.

Am 23. Dezember 1588 fand der Mord statt. Am 1. Mai 1589 beendete Pierre Matthieu seine *Guisiade.*[2])

---

[1]) Meaux, *Les luttes* etc., p. 216 ff.

[2]) Neudruck der 3. Auflage noch 1589, weicht (von dem Ms. Paris, Bibl. Nat., bedeutend ab). Das Stück wurde 1744 mit der *Trag. de G. d. Colligni* herausgegeben. — Das Journal du Th. fr. (p. 269) erwähnt eine Aufführung aus d. J. 1584!, p. 268 eine solche aus d. J. 1590. Die *Epistre a Monseigneur le Duc de Mayenne* ist datiert Lyon 1. Mai, 1589. Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 271.

Matthieu wurde 1563 geboren († 1621), vollendete seine bei den Jesuiten begonnenen Studien zu Paris und liess sich zu Lyon als Advokat nieder. Ehedem eifriger Anhänger der Ligue, söhnte er sich später mit dem Regiment Heinrich IV. aus, der ihn zu seinem Historiographen machte und ihm zu seinen zahlreichen geschichtlichen Schriften viele authentische Dokumente zur Verfügung stellte. [1]) Auch im Drama versuchte er sich; ausser einer *Clystemnestre*, einer *Vasthi* und eines *Aman* besitzen wir von ihm die als Buchdrama gedachte *Guisiade*, die er dem Karl von Mayenne widmete. [2]) Er habe darin, sagt er, das der Kirche und Frankreich zugefügte Unrecht „wahrhaft und ohne Leidenschaft" [3]) dargestellt *à la manière des Grecs et Latins*, *sous un vers grave et coulant* (Alexandriner). [4])

Der Herzog von Guise tritt auf und bedauert das Verhalten des Königs, der ihm und seinem Hause nach dem Leben trachte, da er ihm die geflissentliche Entfremdung seines Volkes zuschreibe. Und doch habe er ihm immer treu gedient, wie auch Frankreich und seinen Glauben gegen innere und äussere Feinde verteidigt. Der Chor beklagt die Leiden, welche die *hérétiques malins*, die *mutins huguenots*, über das Land gebracht haben. (1. Akt.)

Der König wütet, weil die Guisen das Volk gegen ihn aufgewiegelt hätten und schwört blutige Rache. Die Königin-Mutter überzeugt ihn, dass seine Mignons, nicht die Guisen, ihn dem Volke entfremdet hätten:

La cause de leur guerre est la Foi et l'Eglise . . .
Vous n'aviez plus de nom, de Sceptre ni d'Eglise,
Ni de Religion sans la Maison de Guise.

Der König versöhnt sich wirklich mit seinem Vetter Guise und übernimmt die Führung der Ligue. Der Chor

---

[1]) *Avis de l'Éditeur* (1744).

[2]) Neudruck p. 112: *Advertissement au lecteur sur la Continuation de cette Tragedie;* das beweisen auch die den einzelnen Akten vorausgeschickten *Arguments*.

[3]) Titel: *Tragedie nouvelle. En laquelle au vray, et sans passion est représenté le massacre du Duc de Guise.*

[4]) Neudruck, p. 8: *Discours sur le sujet de cette Tragédie.*

freut sich über die wiederhergestellte Eintracht im katholischen Lager. (2. Akt.)

Aber der Mignon d'Épernon, Verbündeter aller höllischen Mächte, unternimmt es, das junge Bündnis zu sprengen. Inzwischen hat sich Heinrich auf den Reichsständen zu Blois feierlich zum Haupte der Ligue im Kampfe gegen die Reformierten erklärt. Le Clergé, la Noblesse und Le Peuple geben freudig und in langer Rede ihre Zustimmung und, der Chor jubelt:

Le Roy, l'Eglise, et la Noblesse,
Le Peuple après l'aspre détresse
Du Schisme et de l'Opinion,
Jure l'accord de l'Union! (3. Akt.)

Da tritt eine mysteriöse Persönlichkeit auf den Plan: Le N. N. Dieser soll die schlechten Ratgeber des Königs personnifizieren. [1]) Ihm gelingt es, den König wort- und eidbrüchig zu machen, indem er ihm einredet, man wolle ihn wie den Frankenkönig Chilperich absetzen und in ein Kloster sperren [2]):

Sire, l'on vous menace,
Que le Peuple mettra de Guise en vostre place,
Qu'on vous enfermera, comme inutile et sot,
Un second Chilpéric, en un Cloistre dévot.

Man trachte ihm sogar nach dem Leben:

Ouy, de Guise veut
Vous tuer pour regner, si vaincre il ne vous peut.

Der König lockt nun Guise in einen Hinterhalt, in den sich jener ahnungslos begibt. (4. Akt.)

Ein Bote berichtet der Mutter des Herzogs, Madame de Nemours, seine Ermordung. Mit ihren verzweifelten Klagen und der Aussicht auf Rache schliesst das Stück.

---

[1]) Neudruck, p. 84. Argument des 4. Akts: «*le Poete, pour ne deshonorer son Poëme par leurs noms, les a tous comprins sous ces deux Lettres N. N.*»

[2]) Cf. weiter unten p. 64. Dass die Ligueurs sich in der Erwägung der Absetzung des Königs auf den Vorgang Pipin's gegenüber Chilperich beriefen, darüber s. Crétineau-Joly, *Hist. de la Cie de Jésus* II, 319.

Der Autor gab also, abgesehen von parteiischen Entstellungen und dichterischen Freiheiten, ziemlich genau die geschichtlichen Vorgänge wieder. Er fügte ein *Advertissement au Lecteur* bei, worin er eine Fortsetzung der Tragödie in Aussicht stellte. Diese sollte *traicter de la mort de Louis de Lorraine, Cardinal et de l'emprisonnement des Princes et autres Seigneurs.*

Ferner hat ein unbekannter Autor in demselben Jahre einen kurzen dialogisierten Klagegesang (Alexandriner in vierzeiliger Strophenform) verfasst: *La double Tragedie du duc et cardinal de Guise.* Der Dichter führt sich selbst redend ein und betrauert den Tod der beiden Fürsten. Paris teilt seinen Schmerz und dürstet nach Rache:

Paris qui lui devez vostre honneur, vostre vie,
N'endurez telle mort demeurer impunie . . .
Mais aidez-vous, aidez: car tomber en ses mains,
De mourir comme lui, vous estes tous certains.

Dem Werberufe folgt sogleich Le Soldat «*bon Catholique Qui pour rien ne voudra pardonner l'hérétique.*» Le Marchand und Le Peuple stimmen auch in den Ruf der Revolte ein. Ihr Hass gegen den eidbrüchigen König, der das Volk für seine Mignons und in endlosen Kriegen ausgesogen hat, ist gross. Sie wenden sich vorwurfsvoll an das Parlament:

Et vous (ô Parlement), le Premier de la France,
Avez plusieurs Edits passé par connivence,
Par lesquels l'Hérétique a semé son erreur,
Et jetté son venin: d'où vient nostre malheur,

und an die Stände, die zu Blois drückende Abgaben anstatt Abhilfe gegen die Leiden des Volkes beschlossen hätten:

Je ne sçai quel malheur en la France domine,
Longtemps encommencé se finira par ruine,
Si Dieu n'y met la main par sa miséricorde,
Pour sauver tous les siens menacez de la corde.

Mit diesem Notschrei endet das nur vier Seiten lange Pamphlet, das eine offene Aufreizung zum Aufruhr ist. Für die Bühne war es wohl kaum bestimmt.

Dagegen schrieb ein anderer Autor, Simon Belyard,

zweifellos für die Bühne. In seinem *Guysien* (1592)[1]) behandelt er denselben Stoff wie Matthieu. Auch Belyard ist ein Parteigänger der Ligue und zwar der leidenschaftlichsten Sorte. Das zeigt bereits die Vorrede:

> *Tu verra* (sic!) *un Guysard trop fidelle en toute cruauté*
> *Assassiné par la desloyauté*
> *De ce meurtrier, de ce perfide Heretique.*

Die Furie Alecton sucht den Bürgerkrieg, der durch die Tüchtigkeit der Guisen beigelegt ist, wieder zu entfachen. Deshalb stachelt sie den König auf, sich seines angeblichen Rivalen um die Herrschaft, Heinrichs von Guise, zu entledigen (1. Akt).

Während böse Träume Madame de Nemours um das Leben ihres Sohnes besorgt machen (Akt II), schmiedet der König mit dem Herzog von Épernon und dem *Archaut* das Komplott zur Ermordung des Herzogs (Akt III). Trotz der Warnungen und Bitten seiner Mutter, folgt dieser der Einladung des Königs und wird beim Eintritt in dessen Gemächer auf offener Bühne erstochen; sein Leichnam wird insultiert (Akt IV). Madame de Nemours erfährt durch einen Boten die Ermordung ihres Sohnes und die Gefangennahme seiner Brüder. Eine rührende Scene, die beste des Stückes, schildert den Schmerz der schwergeprüften Mutter. [2])

Aus langer Ohnmacht erwacht, geht sie hin, den König, der in Siegesjubel schwelgt, gröblichst zu beschimpfen. Dann erst zieht sie sich zurück, ihren Sohn zu beweinen (Akt V). König Heinrich ist als Ketzer, Atheist, Heuchler und Meineidiger hingestellt, z. B. Akt II:

> La Nourrice. *On n'a iamais trouvé tel vice en cueur Royal.*
> Madame. *Il a touiours esté perfide et déloyal*
> *La Foy ny Loyauté n'est auec l'heresie.*

Nach dem Tode seines Nebenbuhlers (Akt V) jubelt er:

---

[1]) Das einzige, bekannte Exemplar befindet sich in London, Brit. Mus. 243 f. 7 (1) *Guysien*, 2) *Charlot*). Die hier zur Ergänzung der betr. Literatur nötigen Aufschlüsse verdanke ich Herrn Dr. Degenhart. Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 287; *Journal du Th. fr.*, fol. 287 v°.

[2]) Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 287.

Gouvernés votre Ciel, dieux! S'il en est en haut:
Je n'en suis envieux, du Ciel il ne me chaut.
J'ai fiché mon garot au but de mon attente.

Heinrich von Guise erscheint äusserst sympathisch (Akt IV):

Le Chœur: *Le trop cruel destin*
Rauit touiours les ames vertueuses
Deuant leur iour, laissant les vicieuses
Regne[r] iusque a leur fin.

Die Stellen liessen sich vermehren. Hier der Schluss:

Madame: *O Tyran endiablé! o Vilain hypocrite!*
Meurtrier, qui des dannez tous les tormens merite:
Ha, tu t'en vas, larron: va, témoigne en tout lieu
Que là ou tu seras il n'y a point de Dieu.
Tu as fait mettre à mort celuy, en qui la France
Auoit mis son confort et sa ferme assurance.

Wenngleich die mitgeteilten Stichproben Belyards Verskunst als sehr mittelmässig erscheinen lassen, so dürfte sich sein Stück doch durch dramatisches Leben und Verwendung damals seltener Bühneneffekte auszeichnen.

Wie die Ermordung Herzog Heinrichs und des Kardinals Gegenstand des Zorns und der Trauer war, so gab das Entrinnen Karls von Mayenne der Ligue Anlass zur Freude und Neubelebung der Hoffnung. Dies bringt Belyard in seiner Pastorale *Charlot* geschickt zum Ausdruck, wobei er sich im allgemeinen gröberer Ausfälle gegen den König enthält.[1])

Mehrere Hirten beweinen den Tod ihrer Beschützer, der Bergers de Lorraine. Was soll aus ihnen werden?

Le temps est jà venu que [o malheur] l'étranger
Possesseur de nos champs nous fera deloger . . .
Las! ces terres, hélas! estant bien cultivées
Seront par un mechant barbare depravées!
Cette riche moisson sera donc le butin
D'un soudart, caxanier, jureur, traître, mutin![2])

Da tönen Freudengesänge von Nymphen und anderen

---

[1]) Ausgabe mit *le Guysien* s. p. 56, Anm. 1. Cf. La Vallière, l. c., I, 288.

[2]) Heinrich IV., an anderer Stelle *porcher Navarrin* genannt. Journal du Th. fr., fol. 288. v°.

Hirten an ihr Ohr und der Hirte Emonet fordert sie auf, fröhlich zu sein, denn Karl von Lothringen sei dem Tode entronnen und wolle mit Heeresmacht Frankreich von seinem Tyrannen befreien und ihren Gefilden Friede und Ruhe sichern:

Sous Charlot tous-jours regnera
Saturne en cette terre:
Tout Pastoureau prosperera.
Sus, sus, que lhyerre
Sur le front poli erre
De Charlot qui nous gardera:
Charlot, Charlot sauué des ennemys
Qui le tenoient, est en liberté mis. [1])

Diesmal blieben die Gegner die Antwort nicht schuldig. Nach der Bartholomäusnacht hatten sie lieber zum Schwerte als zur Feder gegriffen, soweit ihnen der Schrecken nicht Faust und Zunge gelähmt hatte. Richard Jean Nérée, ein begeisterter Verehrer Heinrich IV. und glaubenseifriger Protestant, lässt 1607 in den Niederlanden, wo er sein Domizil aufgeschlagen zu haben scheint, seine Tragödie: *Le Triomphe de la Ligue* erscheinen. [2]) Er will zwar anonym bleiben, aber das Begleitgedicht eines Freundes verrät seinen Namen. Noch nach zwei Jahrzehnten wagt er nicht, die handelnden Personen mit den geschichtlichen Namen auftreten zu lassen; er bezeichnet sie mit Anagrammen: *Giesu* = *Guise, Numiade* = *Du Maine, Visteic* = *Jesuite* etc.

Die Reformation tritt wieder auf und zwar unter dem zeitgemässen Namen Constance. Sie singt ein Klagelied über ihre traurige Lage. Dann rühmen die Guisen die Fort-

---

[1]) Die Aufführung eines Stückes: *Adonias ou la Mort de Charles IX* von Messer Philone 1586 (*Journal du Th. fr.*, fol. 268, darnach Du Méril, *Études*, p. 170, Anm. 3) wird schon durch das Datum widerlegt. Cf. weiter unten p. 171. Dagegen soll 1584 Michel Bourrée eine Tragédie: *La Mort du Duc de Guise* (Le Balafré, tué par Poltrot de Méray [1563]) verfasst haben, die nicht gedruckt wurde; Beauchamps, *Rech.* II, 55.

[2]) Paris, Bibl. Nat. [Inventaire Yf 6, 527]; Bibl. zu Wolfenbüttel. Cf. La Vallière, *Bibl.* I, 400.

schritte der Ligue. Jetzt sind sie die wahren Herren Frankreichs:

Et n'est pas vrai Chrestien qui n'a signé la Ligue.

Damit halten sie sogar den König in Schach. Mit seinem Volke haben sie ihn verfeindet. Sie sinnen auf seinen und des Hauses Bourbon Untergang (1. Akt).

Constance macht einem furchtsamen Protestanten, der aus Furcht vor Verfolgung, seinen Glauben nicht zu bekennen wagt, Vorwürfe:

Nicomede. *Je n'ai pas renoncé*
Dieu, ni sa saincte loi, ains seulement pensé
A m'oster du danger.
Constance. *Qui ne confesse Christ, plainement le renonce . . .*
Croiés qu'en peu de iours malgré la ligue fole
Il vaincra l'Antichrist, les ligueurs et l'Idole.

In letzter Stunde gaben die Protestanten die Hoffnung nicht auf. Dazu klagt der Chor:

Rebelles on nous appelle
Si ce n'est estre rebelle
De servir Dieu et son Roi. (2. Akt).

Die Guisen beschliessen die Erneuerung des Krieges. Auf der Constance und der Monserpine Vorhalt erwidern sie:

Numiade. *Pour l'eglise asseurer ceste guerre est utile.*
Constance. *Pour l'eglise purger il falloit un Concile.*
Giesu. *Vous errez en la foi.*
Constance. *Venans à disputer*
Et nous monstrant l'erreur, nous voulons la quitter . . .
Giesu. *(Mais) nous ne pouvons voir libre de passions*
Le Français embrouillé de deux religions.

Im übrigen behauptet auch Monserpine, Verfechter der katholischen Sache zu sein:

Je suis née Catholique et mour[r]ai Catholique[,]
Mon estoc est cogneu, mais il ne s'ensuit pas
Que je doiue assister vos parricides bras. (3. Akt).

Ein schwerer Schlag trifft die Guisen: Die Nachricht von der Hinrichtung Maria Stuarts, ihrer Base und Verbündeten. Maria Stuart ist hier als Ehebrecherin und Intri-

gantin dargestellt. Visteie tröstet sie; er wird Bundesgenossen werben:

Je prescherai le feu, les poisons, les massacres.

Da meldet ein Bote die Niederlage der Ligue bei Coutras (1587). Der Bericht der Schlacht ist anschaulich und kraftvoll. Da stehen die Katholiken, ein lächerliches Bild:

L'un se voue au sainct, comme bon Catholique[,]
L'autre porte un brevet et l'autre une relique . . .

Wie herrlich dagegen ist die Gestalt Heinrichs von Navarra hervorgehoben! Er

Fait aux siens prier Dieu, marche de rang en rang . . .
C'est[,] *mes chers compagnons, c'est, dit-il, ceste fois*
Qu'on verra par effect, qui sont les vrais François[,]
Dieu est nostre secours, combattons ie vous prie
Pour son nom, pour le Roi, pour nous, pour la Patrie.

Aufs neue tröstet Visteie die Guisen:

Le Pape permettra a vendre les benefices . . .
Et pour la verité finement desguiser
Je ferai le devot, le pleureur, l'hipocrite,
Et tout ce que peut faire un accort Jesuite. (4. Akt.)

Der Reichstag ist nach Blois berufen. Dort trachtet Giesu dem Könige nach dem Leben. Der aber kommt ihm zuvor; Giesu und der Kardinal fallen; die Königin-Mutter, ihre Gönnerin, stirbt. Diese Hiobsposten werden im letzten Akt Numiade überbracht. Visteie soll das Volk aufhetzen, das Numiade zum Rachekrieg gegen den König führen wird.

Nérée's Stück, wohl als Buchdrama gedacht, erinnert an die Zeit der Hochflut der protestantischen Polemik.

Von der Ligue bedrängt, hatte Heinrich III. bei Heinrich von Navarra Schutz gesucht. Nach einem Siege über den Herzog von Aumale, belagerten die beiden Könige Paris, dessen Niederwerfung auch die Frankreichs bedeutete. Da traf ihn selbst der Dolch des Mörders. Der Dominikaner Jacques Clément brachte ihm, während er einen von ihm übergebenen Brief las, tödtliche Stiche bei.

Auch dieses Ereignis wurde dramatisiert. *Cléophon* betitelt J a c q u e s d e F o n t e n y, Royalist und Katholik, sein

Stück. Auch er wagt es nicht, die Dinge beim rechten Namen zu nennen. Er kleidet seine Geschichte in ein griechisches Gewand.[1])

Die Furie Mégère entfacht den Bürgerkrieg. Als Prolog sagt sie die kommenden Ereignisse vorher. Diatomée, d. h. die Zerissene, das von Bürgerkriegen zerfleischte Frankreich, sieht sich durch die Schuld ihrer Kinder (der Bürger) mit ihrem Könige und Gemahle (Cleophon, Heinrich III.) entzweit. Sie ist in Gefahr, die Beute eines Fremden (Heinr. von Navarra) zu werden. Sie fleht zu Gott:

> *Ne souffrez, ne souffrez que ie sois le butin*
> *De ceux qui pour piller les tresors du matin*
> *Donnent leur foy aux vents*[,] *aux flots et aux estoilles.*

Haben doch ihre Könige stets ihren Glauben gegen die Sarrasins (Hugenotten) verteidigt! Mars wütet in allen Provinzen. Die Unterthanen haben sich gegen den König erhoben:

> *Je suis ores sans Roy . . .*
> *Je n'ay plus ce grand Roy, à qui ieune on veit mettre*
> *Dedans sa tendre main la puissance du Sceptre*
> *Du Sarmate*[2]) *esloigné . . . Dieu redonnez-le-moy,*
> *Les suiects effrenez remettez soubz sa loy.*

Apliste (wahrscheinlich die Gewaffnete, die Ligue) tröstet sie und preist ihren König, Taraptan (Aufrührer, Karl von Mayenne), der weit tüchtiger sei:

> *Il est un grand Monarque, et neantmoins il veut*
> *Que tu sois son espouse, il le veut et le peut.*

Taraptan rät der Widerstrebenden, ihren König zu ermorden, zu welcher Frevelthat sich Palamnaise (der Mörder, als *homme sainct* bezeichnet) erbietet. Diatomée hat sich vor ihrem erzürnten Könige in die Stadt Stasiode (die Empörerin, Paris) zurückgezogen. Hier halten sie Cleophon und Thrasie (= der Kühne, Heinr. von Navarra), dem ersterer

---

[1]) Paris, Bibl. Nation. [Inventaire y Th. 3517], ohne Titelblatt; handschriftl. Vermerk: Cléophon (par Jacques de Fonteny d'après Coizet). Der Titel (ohne Autor) bei Bapst, *Essai*, p. 139, A.

[2]) Polen.

ihre Bestrafung übertragen hat, eingeschlossen. Gern möchte er sie durch Güte wiedergewinnen; als er aber hört, sie sinne auf seinen Tod, gibt er das Zeichen zum Sturme. Nun gibt auch Diatomée ihre Einwilligung zum Morde. Als Unterhändler überbringt Palamnaise dem Könige einen Brief und sticht ihn, während er ihn liest, nieder. Der Mörder verfällt schrecklicher Strafe. Ergasie (das ackerbauende Landvolk) beweint den Tod des Herrschers. Dazwischen finden die Chöre reichlich Gelegenheit, von den Leiden des Bürgerkrieges, von Herrschertugenden und Königsmord zu singen. Der Autor hat viel Gelehrsamkeit aufgeboten, die griechische Einkleidung seines Stoffes durchzuführen; die Handlung ist zuweilen unklar, doch sind die behandelten Ereignisse durchsichtig genug dargestellt. Über sein Leben scheint nichts Näheres bekannt zu sein.

Den ferneren Umtrieben der Ligue setzte Heinrich IV. bald nach seiner Thronbesteigung durch seinen Übertritt zum Katholizismus ein Ziel. Die Milderung der religiösen Gegensätze gelang ihm durch das Toleranzedikt von Nantes. Infolge der segensreichen Friedensthätigkeit seines Ministers Sully erholte sich das erschöpfte Land zusehends. Wie glücklich das Volk über diese Wendung der Dinge war, zeigt der *Monologue du bon Vigneron sortant de sa Vigne et retournant souper en sa maison* [par Louis de Charmois. Aucerre, vers 1595].[1])

Rom., XVII, 226:

Et combien aux troubles derniers
Avons-nous vu de tels guerriers
Qui ont quitté charrue et serpe
Pour prendre l'espée et l'escharpe!
Ne me chaut de quelle couleur,
Et ne sçay qui fut le meilleur
Des deux partis, fors que le roy
L'a emporté, prenant la foy

---

[1]) Herausgeg. Auxerre, 1607. Cf. Picot, *Romania* 1888, XVII, 223, u. Neudruck des Textes im *Annuaire de l'Yonne* 1857, XXI, 73 ff.

De la saincte Eglise romaine,
Qui le maintient en son domaine.
On dit que sans cela la France
Seroit encore en grand souffrance.

Seit Gringore seiner *Sotte Commune* ähnliche Worte in den Mund legte, hat also die Masse des französischen Volkes, obwohl um viele Lehren und Erfahrungen reicher, ihre Gesinnung nicht geändert.

Der Ligue scheinen Kundgebungen solch' loyaler Gesinnung nicht genehm gewesen zu sein, selbst wenn sie von gut katholischer Seite kamen. Zwar wusste sie verschiedene dramatische Autoren für ihre Sache zu gewinnen und veranlasste eine ganze Reihe historischer Dramen; das Volks- und Schultheater jedoch unterdrückte sie als Äusserungen des allzeit schlagfertigen, boshaften und deshalb unbequemen Volkswitzes.[1] Und die Ligue hatte Grund, diesen zu fürchten. So hatten z. B. die Conards von Rouen im Karneval 1589 gelegentlich ihres Umzugs (montre) die Ligue arg gebrandmarkt[2]: Auf einem ihrer Wagen machten sich 3 oder 4 prächtig gekleidete Personen (die Guisen) das königliche Scepter streitig. Die Verse, die sie dabei in Umlauf setzten über *la contrariété, la convoitise et ambition de plusieurs qui veulent parvenir au sceptre, autres que Conards*, liessen, auch ohne Namen zu nennen, keinen Zweifel über das, was sie sagen wollten. Zwei Monate später musste Heinrich III. vor der Ligue nach Rouen flüchten!

Demgemäss untersagt die Ligue als Herrin von Paris und Rouen, welch letzteres sie fünf Jahre gegen Heinrich IV. verteidigte, die Aufführungen der Collèges und des Hôtel de Bourgogne (Paris), der Conards und der Basoche (Rouen). Aber sie hatte dazu noch einen triftigen Grund. Sie fühlte sich zur Durchführung einer Art katholischer Gegenreformation

---

[1] Cf. Rede des Rektors Roze in der Satire Ménippée (Julleville, *Les Comédiens*, p. 318): «On ne joue plus de ces jeux scandaleux et satyres mordantes aux eschaffauts des collèges»; s. ferner bei Rigal, *Le Theâtre fr.* p. 42 ff., die *Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne* (1588).

[2] Floquet, *Hist. des Conards de Rouen*, p. 118.

berufen und verurteilte die alte Mysterienbühne als Profanation der heiligen Schrift. Um das Volk zu sittlicherem, frömmerem Lebenswandel zu erziehen, wollte sie es von den rohen Spässen des Volkstheaters fernhalten, ging also von denselben Gesichtspunkten aus wie die Calvinisten bei den gleichen Verboten, als sie 1562 in Rouen die Oberhand hatten. Doch machte die Ligue der Schaulust des Volkes Zugeständnisse mit Maskeraden und Prozessionen, z. B. die *procession du Diable Saint Michel.*[1]) Von den Ständen zu Blois hatte sie schon 1579 ein Edikt erwirkt: «*Defendons aux superieurs, senieurs, principaux et regens de faire et permettre aux escoliers ne autres quelconques, jouer farces, tragedies, comedies, fables, satyres, scenes ne autres jeux en latin ou françois, contenant lascivitez, injures, invectives, convices ne aucun scandale contre aucun estat public ou personne privée sur peine de prison et punition corporelle.*» [2])

Kein Wunder, wenn, von so vielen Seiten verpönt, die alten Farces und Moralités immer mehr und mehr abkamen, um so mehr als die inneren Wirren den Theaterfreunden und berufsmässigen Schauspielern wenig Gelegenheit zu schauspielerischer Bethätigung boten.

Auf Beruhigung des Landes bedacht, verschärfte Heinrich IV. noch die Verbote, welche Politik und Religion von der Bühne ausschlossen. Die Parlamente, besonders die von Paris und Caen, übten strenge Zensur und schritten gegen alle Übertreter ein. So wurde vom Parlamente die für den 24. August 1594 im Collège Montaigu zu Paris beabsichtigte Aufführung einer *Tragédie du Roy Chilperic deuxiesme* untersagt.[3]) Wahrscheinlich war das Stück nicht so harmlos wie man bisher angenommen hat, sondern es spielte auf die Ermordung Karl's IX. an. Der Autor, Louis Léger, Regens des Collège, wurde in Haft genommen, und allen Schulvorständen neuerdings das Verbot eingeschärft «*de faire réciter publiquement*

---

[1]) Lenient, *La Satire*, p. 494.

[2]) Du Méril, *Études*, p. 188, A. 4; Bapst, *Essai*, p. 158 ff.; siehe ferner die *Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne* (1588) bei Rigal, *Le Théâtre* fr. p. 42 ff.

[3]) Beauchamps, *Recherches* I, 491.

aucunes tragédies ni comédies sans les avoir préalablement communiquées au procureur du Roy.» [1])

Trotzdem nun der Bühne durch die Zeitverhältnisse und die Zensur die Möglichkeit zur Kontroverse und Kritik entzogen war, beschäftigte sie sich auch ferner mit aktuellen Stoffen. Aber meist für Hoffestlichkeiten geschrieben, sind es fade, schönrednerische Gelegenheitsstücke. Soweit sie jene Nachspiele behandeln, welche die Religionskriege zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatten, sollen sie hier noch kurz besprochen werden.

Hochfliegende Pläne beschäftigten Heinrich IV. gegen Ende seiner Regierung. Ein letzter Weltkrieg sollte durch endgiltige Regelung der europäischen Verhältnisse den Weltfrieden anbahnen. Schon stand die Armee bereit. Heinrich, auf dem Punkte, zu ihr abzureisen, wollte der Königin durch feierliche Krönung die Regierung des Reiches während seiner Abwesenheit übertragen. Bei einer Ausfahrt, die er zur Besichtigung der von Paris hierzu getroffenen Vorbereitungen unternahm, wurde er von Ravaillac ermordet. Der Mörder erklärte aus eigenem Antriebe gehandelt zu haben, weil Heinrich die Reformierten nicht zum Katholizismus zurückgeführt habe, glaubte sich aber später selbst vom Teufel besessen.[2])

Noch 1610 widmete Claude Billard, Seigneur de Courgenay, der Königin-Witwe eine Bühnenbearbeitung des traurigen Ereignisses: *La Mort d'Henry IV, tragedie en 5 actes et en vers,* die dann auch vor ihr gespielt wurde.[3])

Im ganzen 1. Akte wütet Satan gotteslästerlich gegen Himmel und Erde, besonders gegen Heinrich IV.:

> *Mais quoy? ce grand Henry, ce monarque vainqueur . . .*
> *M'a finement deceu; tout à coup il me priue*
> *De mes pretentions, abjure son erreur,*
> *Se redonne a l'église, et me met en fureur.*

---

[1]) Julleville, *Les Comédiens*, p. 319.

[2]) Pütz, *Gesch. d. Neueren Zeit* III, 192.

[3]) Neudruck Paris, 1806. Cf. La Vallière, *Bibl.* I, 391 ff. Julleville, *Hist. de la langue* etc. III, 190, datiert das Stück 1613. 1610 erschien eine Sammlung von Tragödien Billard's: *Polyxène, Gaston de Foix, Mérovée, Pantée, Saül, Alboin.*

Aber er wird sich rächen; zu seiner Ermordung will er einen *renegat de France* anstiften. Der König bespricht mit Sully seine kriegerischen Pläne; von bösen Ahnungen gequält, fürchtet die Königin für das Leben ihres Gemahls. Der Dauphin klagt den *Seigneurs de sa cour*, dass er anstatt mit ins Feld ziehen zu dürfen, sich mit gelehrten Büchern abquälen müsse. Der König verlacht zwar die orakelhafte Prophezeiung des Hermite de Suresne, verspricht aber, auf die Bitten der Königin und die Mahnung des Père (Coton, S. J.):

Syre, se conseruer, c'est acte de prudence,

nur eine kurze Ausfahrt zu unternehmen. Einigermassen beunruhigt empfiehlt er Gott vorher seine Seele in langem, inständigem Gebete.

Aber schon lauert auf ihn der Mörder, *le parricide,* von Satan trotz inneren Widerstrebens getrieben, und bald überbringt man der Königin die Nachricht von dem schrecklichen Ende ihres Gemahls. Der Chor erzählt wahrheitsgetreu alle Einzelheiten des Vorfalls. Die Königin darf sich ihrem Schmerze nicht hingeben:

Le Prince de Conty:

Parmy vos pleurs, madame, il faut mettre remede
Au mal de cet estat.

Die Grossen des Reiches kommen, ihr als Regentin und Vormünderin ihres unmündigen Sohnes zu huldigen. Sully schliesst das Stück mit seinen Klagen über den Tod seines Herrn, denen der Chor Betrachtungen über die Unbeständigkeit des Glücks und die Kürze des menschlichen Lebens beifügt:

Fiez-vous à la fortune
Qui n'est qu'un sable mouuant! . .
L'homme est un vaisseau de verre
Non plus tost fait que cassé;
Comme il est pris de la terre,
En terre il est tost passé;
Et les plus grands, les monarques,
Sont plus aguetez des Parques.

Den lyrischen Partien des Stückes lässt sich nicht alle Schönheit absprechen.

Auch nach dem Edikte von Nantes und besonders nach Heinrichs IV. Tode standen die Protestanten Gewehr bei Fuss, zum Schutze ihrer schwer erkämpften Rechte gegen die Intrigen der jeweils herrschenden Hofpartei. Ihre nicht unbegründeten Besorgnisse liessen sie mehrmals zu den Waffen greifen, so 1615 und besonders 1620. Letzterer Aufstand wurde von Ludwig XIII. persönlich niedergeworfen. Er besiegte Soubise bei der Insel Rhé und zwang 1622 den Herzog von Rohan durch die Belagerung von Montpellier zum Frieden. [1])

Ein unbekannter Autor (die Widmung ist P. D. B., Parisien, gezeichnet) feierte den jungen Kriegsruhm des Königs in der *Tragedie des Rebelles* (1622), die eigentlich eine Pastorale ist. [2])

Die Hirten Meris (le sieur de Soubise) und Tirsis (Favas) weiden ihre Herden (d. i. Truppen) auf der Insel Rhé. Böse Ahnungen quälen sie. Da überbringt Palemon (de la Motte) die Nachricht, ein gewaltiger Löwe (Ludwig) habe soeben seine Herden versprengt. Nun zögern auch jene nicht länger und fliehen zu ihrer Mutter (La Rochelle) (I. Akt). Zwei Nymphen, Doris (La France) und Cloris (Paris) feiern den siegreichen Einzug des Königs in die Hauptstadt. Rebellion hört grollend zu und sinnt auf Böses (II. Akt). Dagegen freut sich ein Dämon der Unterwelt, Racadamantro, des baldigen Untergangs der Stadt. Die Furie Mégère oder Hérésie, die dort ihren Wohnsitz hat, fürchtet für ihre Herrschaft und beschwört die Geister der Hölle, um ihre Zukunft zu erfahren. Die aber weissagen ihr sicheren Untergang, wenn die Stadt sich nicht ergebe. Drei Rebellen aus Montauban, La Rochelle und dem Languedoc beschuldigen sich gegenseitig, den unglücklichen Aufstand angestiftet zu haben. Endlich preisen Cloris und Doris den Kriegsruhm des Königs, für den sie Gottes Segen erflehen.

Ein weiterer Aufstand (1625) liess Richelieu den Fortbestand ihrer politischen Organisation als unvereinbar mit dem Erstarken des absoluten Königstums erkennen. Ihre

---

[1]) Weiss, *Lehrbuch der Weltgeschichte* V, 255ff.

[2]) Paris, Bibl. Nation.

Hochburg La Rochelle musste fallen. Nach einjähriger Belagerung ergab sich die Stadt 1628 auf Gnade und Ungnade. Aber mit weiser Mässigung schonte man die Besiegten und liess ihre Gewissensfreiheit und ihren Kultus unangetastet. [1])

Dieser Erfolg wurde natürlich als Verdienst Ludwig's, der die Belagerung persönlich mit Eifer betrieben hatte, verherrlicht, u. a. in dem Gelegenheitsstücke *La Rocheloise* (1629).[2])

L'Ange Conservateur de la France als Prolog beklagt die übel beratene Stadt, die sich gegen ihren König aufgelehnt habe und nun seinem Zorne preisgegeben sei. Richelieu und Monsieur, frère du Roy, rühmen die kriegerischen Erfolge, die der König besonders über die Hugenotten errungen habe. Auch der König freut sich ihrer. Gott segne unzweifelhaft seine Waffen, während in der rebellischen Stadt Hunger und Verzweiflung herrschen. Der Chœur de la Rochelle verwünscht die Stunde, in der er den Aufstand unternommen hat (I. Akt). Die Trouppe des Anglois, d. h. die in der Stadt mit eingeschlossenen, englischen Hilfstruppen, raten zur Übergabe und zum Vertrauen auf die Milde des Königs; denn jeder weitere Widerstand sei aussichtslos (II. Akt). Als dann die maires der Stadt die Gnade des Königs anflehen, freut sich dieser mit seinen Getreuen seines Sieges (III. Akt). Der Chœur de la Rochelle und die Trouppe des Anglois sind glücklich über seine Milde. La Rochelle wird jetzt als treue Unterthanin einer glücklichen Zeit entgegen gehen, die dem Lande auch die Einheit des Glaubens wiedergeben wird.

Abgesehen von der Dürftigkeit der Handlung, die auf verschiedene Schauplätze verteilt ist, verraten die 4 Akte eine nicht ungeschickte Behandlung des Stoffes, der Sprache und des Verses. Der unbekannte Autor hat fast ganz darauf verzichtet, die Religion in die Debatte zu ziehen.

---

[1]) Weiss, l. c. V, 268 ff.

[2]) Nach Bapst, *Essai*, p. 139, A., par P. M. = Pierre Matthieu. Matthieu starb aber, nach dem Herausgeber der *Guisiade* (1744), am 21. Okt. 1621, 58 Jahre alt. Cf. weiter oben, p. 52.

Gleichwie in Frankreich, kämpfen die Reformierten in den Niederlanden um ihre Glaubens- und Gewissensfreiheit. Belgische Autoren beleuchten diese Kämpfe, z. B. Robert Lancel als Protestant, in der Tragicomédie *Le Miroir de l'Union belge* (1604).[1]) Das Stück ist dem Prinzen Maurice de Nassau gewidmet. Die darin auftretenden Personen charakterisieren seine Tendenz: *L'Homme partial; le Jésuite; l'Espagnol, Fleau du Monde; la Feinte Paix; Soul-de-Lard, Moine; Satan en habit de Jacobin; Le Duc Albert; l'Infante, femme du Duc Albert; Pere-Pillart, Prestre; Messager* stellen die katholische *Union Belgique; la Religion, Maurice de Nassau; l'Historiographe, le bon Patriote* die protestantische Partei dar. Das langweilige, an ungeniessbaren Längen krankende Stück ist in Alexandrinern geschrieben.

Die Inquisition ist in Belgien eingeführt worden. Herzog Albert soll sie durchführen, die Ketzer ausrotten und die spanische Herrschaft wiederherstellen, wird aber bei Tournhout besiegt. Der Abschluss eines Scheinfriedens kommt nicht zu stande; der Prinz von Nassau befreit das Land und verhilft dem Protestantismus zum Siege.

Da in dem Epiloge den Zuhörern für ihre Aufmerksamkeit gedankt wird, lässt sich vermuten, dass das Stück aufgeführt wurde.

Philippe Bosquier, Montois, Religieux en l'ordre de S. François en la Province de Flandre, greift zur Feder, um den Verlust der Niederlande für den Katholizismus zu beklagen. Sein Stück betitelt sich *Tragedie nouvelle, dicte le Petit Razoir des Ornemens Mondains* (1589).[2])

Albert, Duc de Parme, sucht im Auftrage des Königs von Spanien die Niederlande gegen die Ketzer zu verteidigen. Deshalb betet er zum Himmel um Hilfe. Die drei göttlichen Personen treten auf und sind erzürnt, nicht allein über die Häresie, sondern auch über die Weltlichkeit der Niederländer. Die Fürbitte ihrer Schutzpatronin, der heiligen Elisabeth, ist vergebens. Erst die Mutter Gottes erlangt die Entsendung

---

[1]) Paris, Bibl. de l'Arsenal [B. L. 10 927].

[2]) Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. Y. f. 4, 321]. Cf. La Vall., l. c., I, 280.

eines Cordeliers zur Bekehrung der Mondains. Die aber hören nicht auf ihn. Der über diese Verstocktheit ergrimmte Himmel überliefert die Niederländer vollständig der Gewalt des Prinzen von Oranien und seines Anhangs. Lancel entfesselt alle Dämone der Hölle auf seiten der Katholiken. Der fromme Franziskaner lässt die Gottheit selbst und mehrere Heilige für sie einschreiten.

Das umfangreiche Stück wurde mit nicht viel wertvolleren Machwerken, dem *L'Enfer poétique sur les sept péchés capitaux et les sept vertus contraires* von Benoît Vozon, und der Tragödie *La Peste de la Peste* von Jean-Édouard du Monin 1587 bei einer Schulfeier im *Collège de Nazareth* zu Brüssel aufgeführt. Die Vorstellung nahm einen traurigen Ausgang. Die überfüllten Tribünen des Theatersaales stürzten ein; die brennenden Kerzen entzündeten die Trümmer und die Dekorationen; panikartig retteten sich die Zuschauer aus den Flammen, denen ausser dem Saale auch eine Anzahl Verwundeter und Verschütteter zum Opfer fiel.[1])

Ein anderer Niederländer, Denis Coppée[2]), Vlame von Geburt, der sich verschiedentlich als dramatischer Autor versuchte, nimmt reges Interesse an den Erfolgen Maximilian's von Bayern in Böhmen zu Beginn des dreissigjährigen Krieges. Diesem Fürsten widmet er seine Tragödie *La Sanglante Bataille d'entre les Imperiaux et les Bohemes* (1624).[3])

Die Führer der Protestanten fühlen sich in ihren Rechten bedroht und beschliessen die Erhebung. Während der Burgrave und sein Conseil auf Abhilfe sinnen, dringen die Aufrührer in den Sitzungssaal und werfen den Conseil zum Fenster hinaus. Beunruhigt über die bedrohliche Ansammlung feindlicher Truppen beklagt der Kaiser den Ausbruch des Bürgerkrieges. Le Palatin, König von Böhmen, nimmt Abschied von seiner Familie, um in den Kampf zu ziehen, der bald auf offener Bühne entbrennt. Die Schlacht

---

[1]) Fournel, *Curiosités*, p. 76.

[2]) Biogr. Nouv. XI, 745. Seine Stücke *St. Lambert*, *Sainte Justine*, *Marcus Curtius* (1621—24), *Le Miracle de Notre Dame de Cambrai* sind in der Art der alten Mysterien abgefasst.

[3]) Paris, Bibl. Nat. [Inv. Y. f. 6690.] Cf. Bapst, *Essai*, p. 139, A.

am Weissen Berge jedoch, die Niederlage und Flucht der Protestanten werden nur berichtet. Wir wohnen noch den Rüstungen des Kurfürsten von Bayern und seines Feldherrn Tilly bei und hören die ermutigenden Worte, die sie an ihr Heer richten.

Das Stück zeigt Leben und Bewegung. Die konventionellen Schranken der drei Einheiten werden vom Dichter nicht beachtet. Die Scenen wechseln rasch und unvermittelt. Ratsversammlungen, Schlachtenbilder, Familienscenen werden wirklich dargestellt; kurz, wir haben ein richtiges, historisches Drama vor uns. Der Autor bemüht sich redlich, die Vorgänge unparteiisch darzustellen. Er entschuldigt sich in der Vorrede, dass, wo die Wahrheit es verlange, er die Protestanten sympathisch schildere. Den Katholiken aber legt er manchmal scharfe Worte in den Mund, wahrscheinlich um seine katholische Gesinnung zu beweisen.

II. Abschnitt.

Das didaktisch-moralisierende, allegorische und mystische Drama.

Wir wenden uns nunmehr zu den Stücken, die bewusst oder unbewusst den Einfluss der neuen Lehren zeigen. Das Eindringen von der katholischen Tradition widersprechenden Glaubenssätzen selbst in die Werke katholischer Autoren jener Zeit ist um so erklärlicher, als die Kirche, mit wenigen Ausnahmen, im Gefühle ihrer Sicherheit, es vor dem Konzile zu Trient nicht für nötig fand, ihre Dogmen zu formulieren und so die Gläubigen vor Irrtümern zu bewahren. So steht z. B. die Moralität *Le Porteur de Patience* in Widerspruch mit der katholischen Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen.[1])

[1]) Julleville, *Répertoire*, p. 98. Text nach Leroux de Lincy, *Recueil* II, 2.

Le Maistre hat zur Busse eines Ehebruchs so viele *penitences* und *jeusnes* zu tragen, dass er der Last zu erliegen droht. Zwei Hermites ermahnen sein erzürntes Weib, ihm zu verzeihen und ihm einen Teil der Schuld abzunehmen, wie es Pflicht der Gattin sei:

L'un de l'aultre conuyent porter
Le gros faictz et le supporter
Par amour et par charite . . .,

und zwar, mit Anwendung auf den speziellen Fall:

La Femme portera le fais
Du tout ou du moins la moytie . . .
Ainsy le dict saincte Escripture.

Doch ist der Frau die ihr aufgelegte Last zu schwer. Der Badin, an den sie sich hierauf wenden, weigert sich entschieden, seinem Herrn, trotz seiner Versprechungen, zu helfen. Bemerkenswert ist die Rolle der *Hermites*, die als *hypocrites* geschildert sind.

Mit den Worten:

A[!] nous ne sommes pas porteurs

lehnen sie den von ihnen selbst anempfohlenen Dienst der Nächstenliebe ab. Dem katholischen Brauche zuwider, lehrt die Moral des Stückes, dass

Tout pescheur doibt porter la somme
De tous les pesches qu'il a fais.

Der Autor ist sicher Katholik. Er spricht von der Busse, die in der Beichte auferlegt wird:

Cette chose est toute congneue,
Que tout pescheur luy mesme porte,
Sans que personne le suporte,
La payne quy luy est eniointe
A confesse . . .

Andere Autoren weichen jedoch mit Bewusstsein von der orthodoxen Lehre ab, ohne sich vom Katholizismus gänzlich loszusagen. Das sehen wir besonders an einigen jener rein allegorischen und mystischen Moralitäten, bei denen die Moral ohne satirisches Beiwerk gepredigt wird. Von diesen Stücken, deren Zahl ohnehin gering ist, fallen nur wenige in das Zeit-

alter der Reformation. Sie sind fast durchweg im Manuskript La Vallière erhalten und weisen auf Rouen als Ursprungsort.[1]) Nun haben wir schon einmal Anlass genommen, festzustellen, dass die Reformierten in dieser Stadt sich rasch vermehrt hatten; dazu waren viele der neuen Lehre geneigt, ohne ihr offen anzuhangen. Wieder andere bekannten sich zum Mystizismus der Libertins Spirituels.[2]) In der Lehre dieser Sekte steht der Geist, unterstützt von der göttlichen Gnade und Liebe, der Schwachheit des menschlichen Fleisches gegenüber, durch dessen Abtötung die Libertins zu einer höheren, vergeistigten Liebe zu Gott zu gelangen strebten. Sie behaupteten, dass die Bibel nicht wörtlich zu verstehen sei, sondern dass ihr ein mystisch verborgener Sinn innewohne. Die Apostel haben Christus nur körperlich, nicht aber geistig *(figuralement, non spirituellement)* gekannt; erst jetzt, da die Menschheit ins Zeitalter geistiger Reife getreten sei, beginne man zu begreifen, was sie (die Libertins) «*la divine substance spirituelle de Dieu*», «*Ce Christ spirituel étant le Verbe qui doit naître dans l'âme*», «*La spirituelle génération du Dieu vivant en nous*» nennen.

Die Verneinung der Verdienstlichkeit der guten Werke entfernt sie vom Katholizismus ebensoweit, wie ihr Marienkultus von den ihnen geradezu feindlichen Calvinisten. Dennoch treten sie schliesslich zu diesen über.

Die Libertins spirituels feierten alljährlich mit den Palinods de Rouen das Gedächtnis der unbefleckten Jungfrau in Balladen, Chants royaux und rondeaux.[3]) Von diesen

---

[1]) Herausgeg. v. Leroux de Lincy, *Recueil.*

[2]) Picot, *Le Théâtre mystique de Pierre du Val et les Libertins Spirituels de Rouen*, passim. C. Schmidt, *Bulletin du prot.* 1858. VIII, 458.

[3]) Auch in anderen Städten der Normandie bestand die Gesellschaft der Palinods mit ihren Dichterwettkämpfen, den «*Puys du souverain amour*», zu Ehren der hl. Jungfrau. In Dieppe z. B. schrieb der französische Seefahrer Jean Parmentier eine *Moralité Très excellente a l'honneur de la glorieuse Assomption Notre-Dame* par Jean Parmentier, *Bourgeois de la ville de Dieppe, et jouée audit lieu, le jour du Puy de ladite Assumption, l'an de grace 1527. Impr. à Paris en 1531.* Das Stück ist in einer Sammlung, die nach dem Tode Par-

Dichtern, deren Namen bisher unbekannt waren, hat E. Picot[1]) an der Devise «*Rien sans l'Esprit*» Pierre du Val als Verfasser einer Gedichtsammlung *Le Puy du Souverain Amour* und zweier Moralitäten *Nature, Loy de Rigueur, Divin Pouuoir, Amour, Loi de Grace, La Vierge*[2]) und des *Dialogue du Contemnement de la Mort*[3]) ausfindig gemacht, und dabei nicht versäumt, auf die protestantische Tendenz der übrigens herzlich schlechten und schwer verständlichen Stücke hinzuweisen.

Beide sind ein sonderbares Gemisch von katholischen und protestantischen Glaubenssätzen; doch vertritt *Nature, Loy de Rigueur* etc. die uns noch oft begegnende, kalvinistische Lehre von der Unfähigkeit des in der Sünde befangenen Menschen, dem göttlichen Gesetze genugzuthun, mit der Schlussfolgerung, dass nur die göttliche Gnade und Liebe ihn dem ewigen Tode entreissen können. Loy de Rigueur stellt Nature ihre Sündhaftigkeit vor und zeigt ihr die ganze Strenge des Gesetzes, das zu erfüllen jene zu schwach sei. Nature ist im Begriffe zu verzweifeln, als Divin Pouvoir auf Bitten von Amour

---

mentiers von seinem Freunde Jean Crignon besorgt wurde, erschienen, betitelt: *Description nouvelle des merveilles de ce monde par — faisant sa derniere nauigation avec Raoul son frere, en lisle Taprobane, autrement dite Samatra (sic!)* ... (Brunet, IV, 379). Vgl. Julleville, Rép. p. 35. Die Hist. univ. des Th. XII, 1e part., p. 22 resümiert die Tendenz des Stückes: «*Il est impossible*, sagt Biengracieux zu Bien-parfaite [= die hl. Jungfrau], *que vous n'aimiez pas, étant aussi belle et aussi accomplie que vous l'êtes: oui, j'aime, reprend-ele, j'aime d'un feu violent, et mon amant est le plus parfait des êtres, c'est le Bien-souverain.*» Damit ist die Zugehörigkeit zum Kreise der *Lib. Spirituels* erwiesen. Das Stück endet mit der Himmelfahrt und Krönung der hl. Jungfrau. In dem Neudrucke der Moralität, in der *Collection de poésies* etc. bei Silvestre, Paris, 1838—1858 (Nr. 5, 1839), sagt ein gewisser A. V., sie sei in der Art des *Lyon marchant* geschrieben, was hienach zu berichtigen ist. Eine Abweichung von kath. Glaubenssätzen findet nicht statt.

[1]) Picot, *Théâtre mystique de Pierre Du Val* etc. Paris, 1842. pass.; C. Schmidt, *Le Mysticisme*, in: Bulletin du prot. fr. 1858. VIII, 458 ff.

[2]) Picot, ib., p. 137; Julleville, *Rép.* p. 86; — Text nach Picot u. Leroux de Lincy, *Recueil*, III, 5.

[3]) Picot, ib., p. 21; Jullev. ib., p. 50. — Text nach Picot, l. c.

sich ihrer erbarmt. Nature, die bisher nur in Sünden geboren hat, empfängt die Vierge immaculée, aus der ihr das Heil kommen soll. Eine ähnliche Rolle spielt Amour im Contemnement de la Mort.

L'Indiscret, der Ungläubige, weltlich Gesinnte *qui n'a ni foy ni entendement ny espoir,* wird von Discret, dem Gläubigen, ob seiner übertriebenen, sündhaften Trauer um einen verstorbenen Freund verwiesen. Mit Andeutung der Lehre von der Prädestination wird der Tod als eine Erlösung für den *eslu* dargestellt. Auserwählt ist aber nur, wer den Glauben hat. Indiscret hat ihn nicht:

Amour . . . qui tient, qui environne et ceing
Le cueur chrestien, de vifve foy attainct,
Du nombre eslu des esleuz . . .

verleiht Indiscret den Glauben und die Gnade, der Sünde zu widerstehen. Dieser ist getröstet und fürchtet den Tod nicht mehr:

. . . pour le juste chrestien
Mourir est vie, et vie est don de grace.
«Rien sans l'Esprit.»

Solche Verachtung des Todes, wie sie in dem Stücke ausgesprochen wird, war nur den ersten Christen und den ersten Protestanten eigen, die ihrem Glauben treu blieben

Jusqu'au danger de prison ou de mort,

wie es in *Affligé, Ingnorance und Cognoisance* heisst.

Pierre du Val, vielleicht mit dem nach der Plakatgeschichte von 1534 flüchtig gegangenen *trésorier des menus plaisirs* identisch, starb als calvinistischer Prediger in Friesland.[1])

E. Picot teilt noch eine Anzahl von Stücken aus dem Répertoire der Conards von Rouen dem Kreise Du Val's zu. Von diesen zeigen nur der Inhalt von *Le Fidèle, le Ministre le Suspens, Prouidence et la Vierge*[2]), und der von *L'Homme fragile,*

---

[1]) Trotz der verdienstvollen Forschungen Picot's ist nichts Näheres über ihn bekannt. Die Liste der nach der Plakataffaire Flüchtigen ist abgedruckt in dem *Bulletin du prot. fr.* 1862. XI, 253.

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 51 u. 64; Picot, *Théâtre myst.* p. 171. — Text nach Picot, l. c., u. Leroux, *Recueil*, II, 12.

Concupiscence, la Loy, la Grace[1]) Ähnlichkeit mit den Lehren der *Libertins Spirituels*. In ersterem erinnert das Auftreten von Vierge stark an deren mystische Marienverehrung, während im letzteren Grace ihre Lehre von der göttlichen Gnade und Liebe vertritt. Der *Monologue de Memoyre*[2]) enthält keine dem Katholizismus widersprechenden Lehren und ist deshalb hier ausgeschlossen. *Affligé, Ingnorance et Congnoisance* ist im Kapitel der protestantischen Kontroverse zu behandeln.[3])

Wir haben es hier zunächst mit den beiden erstgenannten Moralitäten zu thun. In *Le Fidèle, le Ministre etc.* wird der zwischen Katholizismus und Protestantismus schwankende Suspens zur calvinistischen Lehre der Prädestination bekehrt. Ministre legt diese auf Veranlassung des Fidèle dar:

> *La predestination*
> *Est un sauoir inefable . . .*
> *Du Cernateur de Syon . . .*
> *Par lequel d'éternite,*
> *Au gre de sa volonte,*
> *Dispose et entreprist . . .*
> *Adopter pour ses enfantz*
> *Tous les Sainctz par Jesus Christ.*

Suspens, der die katholischen Einwände gegen diese Lehre anführt, wird aus dem heiligen Paulus widerlegt:

> *Ce Seigneur plein d'amytie,*
> *Endurcit celuy qu'il veult,*
> *Et par grace que tout peult,*
> *De qui luy plaist a pitie.*

Suspens ist bekehrt und heisst nun Israelite, d. h. Bewohner des neuen Jerusalem, das er mit Fidelle besucht, da Ministre[4]), als treuer Hirt, die ihm anvertraute Herde nicht

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 51 u. 67. — Text nach Picot u. Leroux, III, 11.

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 51 u. 278; Picot, *Le Monologue dramatique, Romania* 1888. XVII, 249. — Text nach Leroux I, 4.

[3]) Siehe den Abschnitt über Prot. Polemik.

[4]) Bekanntlich der Name der prot. Pastoren in Frankreich. Ein

verlassen kann, im Gegensatze zu den in der *Farce de la Bouteille*[1]) geschilderten curés, die ihre Gemeinde durch Vikare besorgen lassen. Prouidence divine und die Vierge zeigen ihm die himmlischen Freuden und befestigen ihn in den protestantischen Lehren von der Rechtfertigung durch den Glauben, der Prädestination u. s. f.

Die Moralität *L'Homme fragile, Concupiscence, la Loi, la Grace* vertritt die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben. L'Homme fragile schwankt zwischen Concupiscence und Loy, von denen jede ihn überreden will, ihr zu folgen. Er unterliegt schliesslich den Verlockungen der Concupiscence, weshalb Loy Foy und Grace zu Hilfe ruft, ohne die der Mensch ihr nicht genugthun kann.[2]) Diese trösten den an sich verzweifelnden Menschen und stärken ihn gegen Concupiscence.

Grace: *Mon amy, croy*
Que Dieu par foy te iustifye
Sans œuure aulcun et te conforte.

L'Homme wagt noch einen Einwand:

Et l'Escripture certifye
Que la foy sans œuure est morte.

Foy bekehrt ihn jedoch, und zum Schlusse richtet L'Homme an die Anwesenden die Aufforderung, ihm zu folgen:

A tous ie prye
D'ensuyure Jessus qui nous crye.
Et concluons que sans la foy,
Auecques la grace de Dieu,
Ne pouuons accomplir la loy;
Mais par la foy fermement je croy
Qu'erons tous en paradis lieu.

---

einziges Mal, in *La Vérité cachée* (s. d.), dem Werke eines Protestanten, dem diese Bezeichnung geläufig war, wird ein katholischer Priester so genannt.

[1]) Siehe unten p. 93.

[2]) Vgl. weiter unten die viel Analogie bietende Moralität *L'Homme justifié par Foy* von Henri de Barran (1552).

En prenant congé de ce lieu,
Une chanson pour dire adieu.

Die Libertins Spirituels von Rouen sind mit ihrer Lehre nicht vereinzelt. Der Spiritualismus und der Mystizismus hatten schon im Mittelalter in die katholische Kirche Eingang gefunden. [1]) Auch in den Schriften des heiligen Augustin findet sich jener asketische Zug des Absterbens der Seele für die Welt und das eigene Selbst, des gänzlichen Versenkens in die göttliche Liebe, die, mit Hilfe des Glaubens und der Gnade, zur Gottesgemeinschaft des frommen Individuums führt. Im Augustinerorden pflanzt sich dieser Mystizismus fort und wirkt auf den Entwicklungsgang Luther's und der Wiedertäufer ein. In Frankreich fand er durch Lefèvre d'Étaples Wiedererneuerung und grosse Verbreitung. Den Anstoss hierzu gab seine Schrift *Commentaires sur les Épîtres de Saint-Paul* (1512), die noch vor Luther und unabhängig von ihm, für Frankreich den Ausgangspunkt der Reformation bildet. Wir haben schon erwähnt (p. 6), dass Lefèvre aus den Briefen des heiligen Paulus eine ganze Reihe von Anschauungen und Glaubenssätzen schöpft, die denen Luther's vielfach konform sind, wie überhaupt, von den ersten Zeiten der Kirche an, fast sämtliche dogmatischen Dissidien auf diese Briefe zurückzuführen sind. Auch Lefèvre verlangt die Bibel für die Laien — seine Übersetzung macht sie ihnen zugänglich —, predigt aber deren allegorische Auslegung. [2]) Zu seinen Lehren, welche er sich scheute, im Sinne Luther's zum vollständigen Bruche mit der Kirche auszubauen, stehen die Libertins Spirituels des damaligen Frankreich sicher in engen Beziehungen.

Ein Stück, das inhaltlich diesen Kreisen angehört, ist

---

[1]) Bernhard von Clairvaux, Hugo und Richard von St. Viktor, Johann Tauler etc. gehören zu den bedeutendsten Vertretern; s. *Kirchenlexikon* unter *Mystik* und die prot. *Realencyclopädie*, unter demselben Worte.

[2]) Die Reformatoren wollen sie wörtlich verstanden haben, die kath. Kirche interpretiert sie in dem durch die Tradition festgelegten, dem Texte möglichst nahekommenden Sinne (*Kirchenlexikon*, s. Bibellesen).

die Moralität *Mundus, Caro, Demonia.*[1]) Die auf der alten Moralitätenbühne oft behandelte Idee derselben ist der Kampf, den der Mensch, vom Geiste unterstützt, gegen die Versuchungen des Fleisches, der Welt und des Teufels zu führen hat und mit Hilfe der göttlichen Gnade siegreich zu Ende bringt. Der Mensch, sonst Chascun — Everyman — genannt, heisst hier Le Chevalier Chrestien:

Car Job dit que toute la vie
De l'homme est chevalerie.[2])

Aus einer Reihe von Versen, in denen nicht nur die Lektüre der Bibel empfohlen, sondern auch gegen den korrumpierten Klerus polemisiert wird, geht die Anlehnung des Autors an die genannten Doktrinen hervor:

L'Eprit: *Escoute sainct Pol aux Ephèses,*
En exortant, lequel nous dit:
«Prenez le glaive de l'esprit,
Qui est la parolle de Dieu.

Le Chev. Chrest.: *Vous me donnez vouloir de lire*
Desormais la saincte Escriture.

L'Esprit.: *Amy, c'est toute l'armature*
Du bon chevalier chrestien . . .

Le Chev. Chrest. (zu L'Esprit):
Rendz toy donc à mon esprit,
Ainsy que Jésuchrist le dit.
Car Dieu est esprit pour vray,
Et spirituelle est la loy,
Parquoy faut veritablement
Servir spirituellement
A Dieu, qui est spirituel . . .

La Chair: *J'aymeroys autant estre morte,*

---

[1]) *Moralité nouvelle de Mundus, Caro, Demonia, en laquelle verrez les durs assautz et tentations qu'ils font au Chevalier Chrestien et comme par conseil de son bon esprit avec la grace de Dieu les vaincra et a la fin aura le Royaume de Paradis.* — Text nach E. Fournier, *Le Théâtre* etc., p. 200; Julleville, *Rép.*, p. 85; *Histoire univ. des Th.* XII, 1e partie, p. 5 ff.

[2]) Job, VIII, 1: *Militia est vita hominis super terram.*

Que vivre en telle misère.
Je vueil tousjours faire grant chère . . .
Hanter le monde, aussi la court,
Pour praticquer un bénéfice.

Dem Teufel, der die heilige Schrift zu seinen Gunsten auslegt, erwidert Le Chev. Chrest.:

Il expose à son advantage
Comme font plusieurs hereticques
Adultaires et ypocrites
Lesquelz extorquent l'Escriture
Pour avoir plus grasse pasture.

Wer aber sind die Ketzer, welche die heilige Schrift verdrehen? Offenbar die Lutheraner. Der Autor steht also noch auf katholischem Standpunkte. Diese Verse gestatten, das Stück in die Zeit nach Luther's Auftreten zu setzen.[1]) Die älteste erhaltene Ausgabe stammt aus den Jahren 1530 bis 1540. Vielleicht ist das Stück mit der um 1520 zu Nancy aufgeführten Moralität dieses Titels identisch, was aber angesichts der Thatsache, dass eine ähnliche schon im XIII. Jahrhundert vorhanden war, nicht notwendig der Fall sein muss.[2])

Eine andere Moralität über denselben Stoff und in demselben Sinne widmet Guillaume des Autels[3]) dem Cardinal de Tournon, *cardinal en l'Eglise ou est assis le successeur de saint Pierre*, über den Spruch des heiligen Paulus *Il faut suivre l'Esprit et crucifier la Chair: L'Homme, Le Ciel, l'Esprit, la Terre, la Chair* (1549). Terre, Chair, Ciel und Esprit machen sich den Homme streitig. Esprit siegt, und gibt ihm die Bibel, um ihn vor künftigen Anfechtungen zu bewahren:

---

[1]) Parfaict, *Hist.* III, 106, sagt 1505, La Vallière, l. c., I, 80, 1506. Cf. Julleville, *Rép.*, p. 85: «*Tous deux, sans preuves.*» Auf die Unzuverlässigkeit der Angaben Parfaict's ist schon oft hingewiesen worden, siehe die Belege bei Böhm, *Einfluss Seneca's*, S. 28.

[2]) Julleville, l. c., p. 85.

[3]) Julleville, *Rép.*, p. 70, bez. 102. Beide Stücke in dem *Repos de plus grand travail. Lyon.* 1550. Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. Ye 1405 u. 1407.]

L'Homme: *Bible, Jesus, le mot horrible* . . .
Esprit: *A celuy là il est terrible*
Qui à la chair est adonné.
Pas ne fault qu'il soit prophané
Ou leu sans reigle ny mesure . . .
La lettre occit, ie viuifie[,]
Suy moy . . .
Et l'Esprit fait viure éternellement,
L'Ame qui est d'Amour divine esprise.

Man sieht, der Autor ist Katholik. Er schrieb ausserdem (1550) einen *Dialogue moral: Vouloir divin, Ignorance, Le Temps, Vérité,* der dem Argumente nach sich gegen die Ungläubigen in Asien richtet. Ebenso eine Reihe von Versen z. B.:

Verité: *L'Europe m'ha tousiours entretenue*[,]
Mais en Asie Ignorance est venue . . .
Faux Mahomet, c'est toy qui l'as tiree
A ton Erreur.

Inhaltlich bietet das Stück viel Analogien mit einem Tendenzdrama der Libertins: *Affligé, Ingnorance, Congnoisance* [1]), jedoch in katholischem Sinne. Auch hier herrscht die hochmütige Ignorance über Temps und Homme. Vérité befreit sie, und zur Stärkung für die Zukunft gibt sie ihnen die Bibel:

Ce liure ie vous veux bailler.

Dass sich Des Autels auch gegen die Reformierten wendet, beweisen die Verse:

Aucuns Chrestiens se nomment faintement,
Car ilz le sont de nom tant seulement.

Hierher dürfte auch ein anscheinend nicht erhaltenes Stück von Guillaume de la Perriere gehören: *Dialogue moral de la lettre qui occit et de l'esprit qui vivifie, avec interlocuteurs qui sont: engin humain, franc vouloir, bon conseil, glose confuse, sophiste cavilleux, grace divine etc.* (c. 1540). [2])

Von grossem Einflusse waren die Schriften Lefèvre's

[1]) Cf. weiter unten S. 129.

[2]) Beauchamps, *Rech.* I, 154.

auf eine Persönlichkeit, die in der Geschichte der französischen Reformation wie der Literatur eine bedeutende Rolle spielt, die Königin Margarete von Navarra, die Schwester Franz I.[1]) Die religiösen Ideen dieser Fürstin wurden bis in die neueste Zeit viel umstritten, zuletzt anlässlich der Wiederauffindung ihres handschriftlichen Nachlasses.[2]) Gestützt auf dieses neue Material erklärte Doumic, dass Margarete sich gegen das Ende ihres Lebens immer mehr an den Katholizismus angeschlossen und sich auch nie ganz von ihm losgesagt habe.[3]) Abel Lefranc dagegen kommt nach eingehendem Studium ihres poetischen Werkes zu dem Schlusse, dass dieses durchaus einheitlich von protestantischen Ideen erfüllt sei, und sie diese folglich stets bekannt habe, während bisher die bedeutendsten Autoritäten die Mitte zwischen beiden Ansichten hielten.[4])

In der Bibel ausserordentlich belesen, legte sie ihre daraus geschöpften Anschauungen in zahlreichen poetischen Werken nieder, die den orthodoxen Doktoren der Sorbonne äusserst verdächtig erschienen. Wenn diese ihren *Miroir de l'âme pécheresse* als ketzerisch verdammten, so müssen wir die Begründung, „weil daselbst das Fegefeuer nicht erwähnt sei", für völlig ungenügend finden, angesichts der vielen Stellen, die, wie Lefranc nachweist, bei katholischen Lesern Anstoss erregen mussten. Nach dem Vorgange Lefèvre's beschäftigt sie sich eingehend mit den Briefen des heiligen Paulus, den sie in ihren Werken fleissig citiert. Die Grundlehren des

[1]) Julleville, *Hist. de la langue* etc. III, p. 123; C. Schmidt, *Bulletin du prot. fr.* 1858, p. 455 ff.; Leroux de Lincy, *Essai sur la vie et les ouvrages de Marguerite d'Angoulême*, Paris, 1853, 8° (*Extr. du 1er vol. de l'Heptaméron des Nouvelles* etc.). Ferner Texte u. Einleitung in der citierten Ausgabe Bd. IV, ed. Ludw. Franck, Paris, 1880. 8°, und in: *Les dernières Poésies* etc. p. p. A. Lefranc. Paris, 1896.

[2]) Durch Abel Lefranc auf der Pariser Nat. Bibl., 1895.

[3]) Revue des Deux Mondes, 15 juin, 1896, p. 936.

[4]) A. Lefranc, *Les idées religieuses* etc. Bulletin du prot. franç. 1897, p. 7, 72, 137, 295, 418 ff., 1898, 69, 115 ff. (Auch sep. ersch. Leider konnten die kürzl. erschienenen Schriften von Gh. A. Becker und Rasmussen nicht mehr benützt werden.)

Protestantismus hat sie zu den ihren gemacht: die Prädestination und besonders die schliessliche Errettung des Menschen durch die göttliche Gnade. Diese Gnade ist der Lohn des Glaubens, den man durch fromme Lektüre der Bibel erlangt. Mit zunehmendem Alter, in ihren letzten Werken, festigen sich ihre religiösen Überzeugungen immer mehr. Ihr Protestantismus hält die Mitte zwischen Calvinismus und Luthertum, da sie allen extremen Dogmen abhold war. Keinesfalls darf man sie zu jenen schwachen Seelen zählen, welche, aus Furcht vor Verfolgung, ihre innere Überzeugung mit den Äusserlichkeiten des katholischen Kultus in Einklang zu bringen suchten und deshalb auf beiden Seiten Hass und Misstrauen begegneten. Wenn nun Margarete trotzdem nicht zum Protestantismus übertrat, so ist dies einerseits in der Rücksicht begründet, die sie auf ihren Bruder und ihren Gemahl nehmen musste, andererseits darin, dass sie sich nie vom Mysticismus gänzlich lossagen konnte. Welch' tiefen Eindruck dieser auf ihr Gemüt gemacht hatte, beweisen ihr langjähriger Briefwechsel mit dem Bischof Briçonnet von Meaux und ihre *Dernières Poésies*. Ihre Beziehungen zu den Libertins Spirituels zogen ihr 1545 heftige Vorwürfe von seiten Calvin's zu. Der Grundzug ihrer Religion war die Liebe und die Toleranz, die Liebe zu Gott, welcher selbst durch das grösste Liebeswerk den „alten Adam" erneuert[1]) und dem reuigen Sünder gnädig verzeiht, die Liebe gegen den Nächsten, welche sich der Armen und Verfolgten annimmt. Sie stiftet Armen- und Krankenhäuser, oder veranlasst deren Gründung. Die ihrer religiösen Ansichten halber Verfolgten beschützt sie und zieht die bedeutendsten davon an ihren Hof.[2]) Das sorbonnistische Wüten ist ihr ebenso verhasst, wie die hypercalvinistische Strenge des Genfer Kirchenrats.

---

[1]) Dies ist Margareten's Lieblingsidee, die sie immer wieder ausführt. Vgl. Lefranc, in: *Bull. du prot.*, passim.

[2]) Auf ihre Veranlassung interveniert ihr Bruder Franz zu Gunsten Berquin's; Lefèvre, Ste.-Marthe, Gerard Roussel finden bei ihr Zuflucht. Marot, dessen Anschauungen gleich den ihrigen gemässigt sind, findet weder in Paris noch in Genf dauernde Duldung. Sie lässt Gerard Roussel 1533 im Louvre predigen (*Corresp.* p. p.

Wir haben nun hier zu untersuchen, inwiefern ihre dramatischen Werke zum Ausdruck ihrer religiösen Überzeugung dienen. Margarete hat eine Anzahl Comédies, Farces und Pastorales verfasst, welche, wie Brantôme erzählt, in Pau und in Nérac von ihren Hoffräulein zur Aufführung gebracht wurden.[1]) Die Comédies, vier an der Zahl, sind eine Art Mysterien: die *Comedie de la Nativité de Jesus-Christ, Comedie de l'Adoration des Trois Rois a Jesus-Christ, Comedie des Innocents,* und die *Comedie du Desert.* Arm an Handlung, stellen sie ausführlich die ersten Lebenstage des Heilandes dar. Neben Gott, die Engel und die biblischen Personen treten allegorische Figuren wie Intelligence Divine, Philosophie, Contemplation etc. Die Stücke weisen alle an Margarete's poetischen Werken gerühmten Vorzüge der Form und Sprache auf; sie enthalten eine Fülle erhabener und frommer Reflexionen. Aber deren umständliche Breite und die häufigen Wiederholungen ermüden den Leser. Denselben Fehler zu vermeiden, begnügen wir uns, einzelne charakteristische Stellen aus den vier Stücken auszuwählen.

Die unschuldigen Kinder gehören zu den Auserwählten (1547, Innocents, p. 313):

Par ta bonté, sans plus
De toy sommes Esluz.
C'est grace non petite.

In erster Linie aber gehört dazu die heilige Jungfrau (Desert, p. 351):

Herminjard III, 54: P. Siderander an J. Bédrot. 28. Mai 1533, u. Corresp. III, 72: J. Sturm an M. Bucer, 23. Aug. 1533). Schon 1524 liess sie Michel d'Arande in Mâcon u. bald darauf Maigret in Lyon predigen. Moutarde, *Étude hist. sur la Réf. à Lyon,* p. 23 u. 24.

[1]) Veröffentl. von L. Franck, als Bd. 4 *(Les Marguerites* etc.) zu Leroux, *L'Heptaméron* etc. Ausserdem lag mir die Ausgabe: *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses,* Lyon, 1547, 8° vor. Über die *Comédie de la Nativité,* s. Merle d'Aubigné's, *Hist de la Réf.* etc. III, 35, mit Vorsicht aufzunehmenden Bericht. Über die vier Comédies, Lefranc, *Les idées* etc.; Bulletin du prot., p. 137 ff.; Julleville, *Les Mystères* II, 620 ff.; über die Bezeichnung *Comédie* siehe Morf, *Gesch. der frz. Lit.,* p. 82.

La Vierge: *Par dilection*
En l'Election
De Dieu je me voy;
De tous temps préveue,
Aymée et Esleue . . .

Ihr und den gleichfalls auserwählten drei Weisen aus dem Morgenlande wird durch die Gnade Gottes die Bibel, und durch diese der Glaube verliehen. Die h. Jungfrau erhält die Bibel durch die Engel [1]); den Weisen wird sie durch die schon erwähnten allegorischen Personen vermittelt und weitschweifig erklärt. Man sieht, welchen Wert Margarete auf die heilige Schrift legt; denn

L'Homme ne vit pas de pain seulement:
De la Parole escrite purement
De son Dieu peult sustenter corps et âme.

Nicht den Grossen und Stolzen wird ihr Sinn offenbar, sondern den Demütigen und Bescheidenen (Adoration, p. 216):

Philosophie: *Voicy livres ouvertz;*
Mais leur sens est caché,
Et l'orgueilleux vanteur
Plein de l'Esprit menteur
S'en trouve bien fasché.
Nul que l'humble et petit
N'y peult prendre appetit:
Cestuy là seul l'entend.
Si en humilité
Lis ceste vérité
Tu demeur'ras content.

(Roys 223): *Si ferme Foy tu as*
Du promis Messias
L'Escriture entendras
Dont la fin est amour.

---

[1]) Übrigens liest die hl. Jungfrau schon im *Mystère de la Passion* die Bibel. Nach Le Roy, *Etudes sur les Mystères,* (p. 161 ff.) p. 193 sagt sie: «*En lisant la saincte Escripture, Jamais ne me treuve en malaise*». Dies ist als Gegenstück zur Hervorhebung der Bibellektüre in den protestantischen Stücken sehr interessant.

In diesem Sinne lesen sie die Hirten (Nativité p. 198):

Sathan: *Pensez vous bien entendre l'Escriture?*
Le III[e] Berger: *Nous en faisons humblement la Lecture.*

Wer die Gnade und den Glauben hat, in dem wohnt Gott (Nativité, p. 171 und 172):

Philetine: *O Pasteur, que ce mot est doux,*
Que ce hault Dieu habite en nous!
Chacun s'en peult il tenir seur?
Nephalle: *Par grâce il est en vous, en moy,*
Et en tous ceux qui ont la Foy.

Gnade und Glauben rechtfertigen den Menschen (Desert, p. 354):

Marie: *Je vous certifie*
Que Dieu justifie
Par Christ le pecheur.
Mais s'il ne le croit,
Et Foy ne reçoit,
En lui ce bon heur
Par ferme fiance
En sa conscience
N'aura nul repoux.
Dieu est le donneur,
Foy le receveur
De ce Christ tant doux.

Diese Eigenschaft kommt aber nicht den guten Werken zu (Roys, p. 239):

Intelligence Divine: *Ne vous fiez en vous,*
Car vos merites tous
Ne sont que draps honnys.
N'espérez sauvement
Sinon tant seulement
En son Election.
Grace vous a esluz,
Qui fera le surplus
Par sa dilection.

Diese Stellen liessen sich noch durch viele andere vermehren. Während die *Comedies* gänzlich unbeanstandet blieben, schloss man aus den meisten früheren Ausgaben von

Margaretes Werken die *Farces* ihrer protestantischen Tendenz willen aus.[1])

Die erste derselben, *l'Inquisiteur*, vertritt ihre Idee der Toleranz.[2]) Vielleicht bezieht sich das Stück auf die Bekehrung des Inquisitors von Toulouse, Louis de Rochète, der 1538 verbrannt wurde.[3])

Der Inquisitor erklärt, dass er sich berufen fühle, die neue Lehre zu vertilgen. Allerdings kommt er, der schon lange *passé Docteur* ist *Dedans Paris par ceulx de la Sorbonne*, oft nicht wenig in Verlegenheit durch die Anhänger dieser Lehre:

> *Qui myeulx que moy ont l'Escripture saincte . . .*
> *Tousjours leur fault alléguer l'Escripture,*
> *Dont ilz me font soustenir peine maincte,*
> *Car je n'en feiz jamais bonne lecture.*

Seit vier Jahren waltet er seines Amtes. Aber er ist durchaus kein gerechter Richter. Ein Reicher kann sich wohl durch Geschenke und Geld loskaufen; aber wehe den Armen!

> *Bons et malvaiz, la chose est claire et ample,*
> *J'envoye au feu, quant me sont présentez,*
> *Je n'ay regard seulement qu'à l'exemple.*

Da das Wetter schön ist, geht er aus. Es ist Winter; doch ist es nicht kalt, denn draussen spielen Kinder. L'Inquisiteur würde sie lieber bei ihren Studien als beim Spielen sehen. Deshalb spricht er sie mit rauhem Tadel an. Die Kinder aber machen sich nur über ihn lustig. L'Inquisiteur fragt nach ihrem Namen und ihrem Vater:

> Jacot: *Monsieur, pour le savoir allez*
> *Au Prebstre qui fist son baptême . . .*
> Thierrot: *Le lieu est hault où il se tient;*
> *Monsieur, vous n'y sçauriez aller.*

---

[1]) Zuerst wieder veröffentlicht von Leroux de Lincy et A. de Montaiglon (1880).

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 75; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 561; Lefranc, *Les idées* etc., im *Bullet. du. prot. fr.* 1897, p. 137; Text nach Leroux, l. c., IV, 69 ff.

[3]) Weiss, im *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 565, Anm.

Ihr Vater ist der Vater aller Menschen, Gott. Lange errät der *Inquisiteur* nicht, wen sie meinen. Er ist über den Mutwillen und die Spottlust der Kinder erzürnt. Diese stimmen einen in protestantischem Tone gehaltenen Lobgesang zu Ehren Gottes an und bitten um dessen Hilfe gegen die sie verfolgenden Feinde:

O Seigneur, que de gens,
A nuyre dilligens,
Qui nous troublent et griefvent . . .
Et contre nous s'eslièvent!

Es ist ein Lied voll gläubigen Vertrauens auf die Liebe und Gnade Gottes. *L'Inquisiteur* ist gerührt. Glaube und Liebe sind auch in sein Herz eingezogen:

O puissant Esprit,
O doulx Jésuchrist
Qui par ta clémence
Et ton sainct Escript
As desfaict, prescript
Mon oultrecuydance . . .
Clairement je veoy,
De l'œil de la Foy
Mon salut par Grâce.

Diese Verse lassen erkennen, dass er zu reformierten Doktrinen bekehrt ist.

Die Farce *Le Mallade*[1]) erinnert an die *Moralité de la Maladie de Chrestienté.* Le Mallade ist die Christenheit. Seine Frau sucht ihm alle möglichen Arzneien und Hausmittel aufzudrängen. Aber er verlangt nach einem tüchtigen Arzte; der kommt auch, aber seine Mittel sind, da sie nur äusserliche sind, ebenfalls wirkungslos, oder, wie das Aderlassen, geradezu schädlich, weshalb der Kranke sich dagegen sträubt. Die Chambrière rät ihm nun, fest auf Gott zu vertrauen; der werde ihn heilen:

C'est le Sainct des Sainctz, le grant Maistre
Qui sanctifie Pappe et Roy;

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 158; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892; Lefranc, l. c., p. 145. — Text nach Leroux, l. c. IV, p. 13.

C'est Dieu, lequel fermement croy
Que tous voz maulx vous oustera
Quant par une asseurée foy
Vostre cueur là s'arrestera . . .
Si vous regardiez vos mérittes
Et vos péchez bien clairement,
Voz doulleurs trouveriez petittes
Au pris de vostre jugement . . .
Mais, en regardant ce péché
Et vous consentant à la peine,
Soudain en seriez destaché
Par une grâce souveraine . . .

Der Kranke befolgt den Rat und ist zum grössten Erstaunen seiner Frau und des Arztes sofort geheilt.

Die dritte Farce Margarete's, die uns hier interessiert, ist *Trop, Prou, Peu, Moins* [1]) betitelt. Der Sinn des Stückes ist ziemlich dunkel. Man vermutet hinter den stolzen, hochmütigen Figuren des Trop und Prou den Papst und den Kaiser, hinter Peu und Moins das aufgeklärte, und zwar das durch die Reformation erleuchtete Bürgertum. Peu ist ein Kaufmann mit einem Beutel voll Geld; Moins trägt seinen Reichtum in seinem Kopfe. Trop und Prou haben übermässig lange, hässliche Ohren, die sie vergeblich durch Mützen und Hüte aus den feinsten und kostbarsten Stoffen zu verdecken suchen; sie schämen sich ihrer und sind betrübt. Peu und Moins haben Hörner; die sind *ni de chair ni d'os* und sind ihnen liebe Waffen. [2]) Sie sind vergnügt und lachen über eine Geschichte, die sie wohl gerne erzählen möchten, aber über deren Anfang sie nicht hinaus kommen. Wenn ihr auch die Geschichte wüsstet, sagen sie zu Trop und Prou, so würdet ihr euch doch nicht darüber freuen können. Ihr lacht, es ist wahr; aber euer Lachen ist gezwungen:

Ouy, des dents,
Car du cœur rire ne sçauriez.

Die Geschichte beginnt: «*Il estoit au commencement*», das

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 249. — Text nach Leroux, l. c., IV, 104 ff.
[2]) Leroux, l. c., p. 10.

«*in principio erat verbum*» der Bibel. Sie ist es, die jenen als Feinden der Reformation keine Freude macht.

Später sprach sich Margarete deutlicher aus in der erst kürzlich von A. Lefranc aufgefundenen Pastoraldichtung: *Comedie jouee au Mont de Marsan, le jour de Caresme Prenant, mil cinq cens quarante sept, à quattre personnages, c'est assavoir la Mondaine, la Superstitieuse, la Sage et la Rauie de l'Amour de Dieu, bergère.*[1])

Die vier Personen stellen die irdische Lebenslust, die katholische Kirche, den Protestantismus und die göttliche Liebe dar. La Mondaine hat keine andere Sorge als sich zu vergnügen und ihren Körper zu pflegen, ohne an das Heil ihrer Seele zu denken. La Superstitieuse dagegen sucht den Himmel durch alle möglichen guten Werke wie Beten, Fasten, Pilgerfahrten zu gewinnen und erregt dadurch den Spott der Mondaine. La Sage kommt dazu und verweist letztere, indem sie ihr darlegt, dass man zuerst auf das Seelenheil bedacht sein müsse. Der Körper sei vergänglich, die Seele unsterblich. Superstitieuse aber, die nach Pharisäerart ihre Verdienste rühmt, wird gleichfalls getadelt. Auch der Leib hat Anrecht auf Pflege, da er uns von Gott gegeben ist. Alle unsere guten Werke sind wertlos, wenn sie nicht in Demut, Glauben und Vertrauen auf Gottes Gnade geschehen:

Car si vostre cueur n'est joieulx
Et charitable et amoureux,
A Dieu ne faictes que mentir.
Dieu regarde du cueur le fons,
Vos peines, voiages et dons
Faictz sans charité il desprise.

Beiden gibt sie zum Schlusse die Bibel:

Or me lisez ceste Escripture,
Où verité se faict entendre . . .
C'est la loy et vielle et nouuelle;
En luy verrez ce qu'il faut faire
Et qui pour nous peult satisfaire,

---

[1]) Lefranc, *Les Dernières Poësies* etc. Einleitung u. Text, bes. p. 66; Morf, *Gesch. d. frz. Lit.*, p. 82.

Pour nous mectre en vie eternelle . . .
Grande joye j'ay de nous deux
Veoir lire en ces livres si neufz
Que neufves serez en ceste euvre.

La Mondaine und La Superstitieuse sind bekehrt. Alle drei treffen die Bergère, nach dem Personenverzeichnisse *la Rauie de l'Amour de Dieu.*[1]) Zuerst sind sie von ihren Liebesliedern entzückt; als sie aber weder den Namen des Geliebten (Gott), noch irgend eine andere vernünftige Antwort aus ihr herausbringen, erklären sie sie für eine Närrin und lassen sie stehen. Die Bergère ist die Verkörperung jener mystischen Liebe zu Gott, von der wir oben gesprochen haben:

Je ne sçay rien sinon aymer.
Ce sçavoir là est mon estude,
C'est mon chemin, sans lacitude,
Où je courray tant que je vive . . .
Mon ame perir et noier
Oh! puisse en ceste doulce mer
D'amour, où n'y a poinct d'amer.
Je ne sens corps, ame ne vie,
Sinon amour, ny ay envye
De Paradis, ny d'enfer craincte;
Mais que sans fin je soys est[r]aincte
A mon amy, unie et joincte.

„Die Liebe, von der Paulus sagt, dass sie die grösste sei und welche ungelehrt in überschwänglichen Worten sich ausspricht, ist Margarete's Religion, die sich über den Parteien erhebt.“ [2])

[1]) Lefranc, *Les idées* etc., *Bullet. du prot. fr.* 1898, p. 122ff. Hier schlägt Lefranc vor, statt Raine *de l'amour de Dieu*, Rauie *de l'amour de Dieu* zu lesen, da das Wort im Manuskripte undeutlich geschrieben sei. Thatsächlich wird diese Person dadurch verständlicher.

[2]) Morf, l. c., p. 82.

III. Abschnitt.

Satire und Polemik auf dem Theater.

A. Satire gegen den Klerus.

Die politisch-historischen Stücke, die wir an erster Stelle behandelt haben, bilden eine Art französischer Reformationsgeschichte. Männer verschiedener Richtung kamen darin zu Wort, die es sich begreiflicherweise nicht versagen konnten, ihren Standpunkt kräftig zu vertreten. Vielfach hatten sie Anlass genommen, ihrer Entrüstung über die ärgerniserregenden Missstände im katholischen Klerus Ausdruck zu verleihen, die selbst von berufenster, katholischer Seite zugegeben werden mussten.[1]) Frühzeitig gaben diese dem Theater Gelegenheit zu heiterer und bitterer Satire. So lange man nur die Personen und nicht die Institutionen der Kirche angriff, zeigt dabei der Klerus eine uns beinahe unverständliche Nachsicht.[2]) Das Volk andererseits fügte sich lange Zeit mit Humor in die gegebenen Verhältnisse, soweit es sie nicht aus Verständnislosigkeit mit Resignation ertrug, wie u. a. die übermütige *Farce du Meunier* beweist, worin der Pfarrer am Sterbebette des Müllers dessen Frau den Hof macht.[3])

Weniger harmlos wird die Satire, nachdem die Agitation der Reformatoren die allmählich erwachte Empfindlichkeit des Volkes für diese Zustände zur höchsten Reizbarkeit gesteigert hatte. Am ersten lehnte sich das gallikanische Frankreich gegen die Herrschsucht und Simonie der hohen Geistlichkeit auf. So behauptet die Farce: *Bien Mondain, Honneur Spirituel, Pouvoir Temporel et la Femme,* (1480)[4]), wie später Gringore, von den Prälaten:

---

[1]) Reformversuche und Erlasse Paul's III. bei Crétineau-Joly, *Hist. de la Cie de Jés.* I, p. 28 ff. — Brief Pius' V. an Karl IX. s. bei Meaux, *Les luttes* etc., p. 96 ff.

[2]) Julleville, *La Comédie* etc.. p. 359.

[3]) Julleville, *Rép.*, p. 177; Fournier, *Le Théâtre* etc., p. 162 ff.

[4]) Julleville, *Rép.*, p. 115; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 178 ff. — Text nach Viollet le Duc, III, 187.

. . . (ils) tiennent tous entre leurs mains,
L'ont-ils eu par droict naturel?
Non, non, mais par faictz inhumains.

Nicht minder nimmt man Anstoss an ihrem Wohlleben, das später die wahrscheinlich von einem Protestanten verfasste Farce *La Mère de Ville (= Mère Sotte), le Varlet, le Garde-pot, le Garde-nape et le Garde-cul* ironisiert.[1]) Sprache und Wortschatz erinnern an Rabelais und die *Satires chrestiennes de la Cuisine papale.*

Nachsichtiger ist das Volk gegen die niedere Geistlichkeit, deren wenig glänzende Lage ihm wohl bekannt ist. In der *Farce des Pauures Diables* tritt ein Geistlicher auf, der jeden Morgen zwei Messen liest, um doppelte Bezahlung zu erhalten.[2]) Das ist auch Simonie; aber man lässt ihn laufen, denn er ist ein armer Teufel:

Ma dame, y est bon deablotin . . .
Vous voyes que il n'a que frire.

Die einträglichen Pfründen gehen meist durch Kauf in die Hände von Unwürdigen über, die mit ihren Einkünften ein flottes Leben führen und ihr Amt durch Vikare ausüben lassen.

Gegen diese richtet sich die *Farce de la Bouteille.*[3]) Auf den Rat ihres Nachbarn bestimmt eine Frau ihren etwas blöden Sohn, dem kaum eine vernünftige Antwort zu entlocken ist, für den Priesterstand, da er für kein Handwerk taugt:

Faisons en un homme d'eglise,
Je n'y trouve aultre moyen.

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 171; Picot, *La Sottie*, Romania, 1878, p. 295. — Text nach Leroux de Lincy, *Recueil* II, 5. Gespielt wurde das Stück zu Poitiers. La Mère de Ville spricht: «*J'ey regente et faict Lecture, A Poitiers bonne ville forte.*» Julleville und Picot verlegen es, des Dialektes des Varlet willen, nach Rouen; jener Dialekt scheint aber nur der komischen Wirkung halber gewählt zu sein. Andererseits wird Jean Parmentier, *le bon pilote* (Dieppe), erwähnt. S. p. 73, Anm. 3.

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 208. — *La Comédie*, p. 221. — Text nach Leroux, *Recueil* I, 15.

[3]) Julleville, *Rép.*, p. 116; idem, *La Comédie*, p. 223. — Text nach Leroux, *Recueil* III, 6.

Der Sohn ist's zufrieden; er sieht ein schönes, bequemes Leben vor sich:

Par le moyen d'un beau vicaire
Qui prendra le soin et la cure
Du bénéfice ou de la cure.

Doch findet Voesin diesen Vorsatz wenig erbaulich:

Voyre, mais le cure s'abuse
De recepuoir le reuenu,
Si par luy n'est entretenu
Le diuin seruice ordinaire.

Indes ist der Autor ein guter Katholik. Es scheint, als wolle er am Schlusse vor der Reformation, „der neuen Erfindung" warnen:

Seigneurs, pour la conclusion,
Seruons celuy qui tous domyne . . .
Fuyons nouuelle inuention
Qui est dangereuse et peruerse.

Kein Wunder, wenn die Kirche immer mehr verweltlicht. So sagt in der Moralität *Envye, Estat et Simplesse* Simplesse zu Envye: *Tu mes tous ariere,*
Tu entretiens en religion.
Ennemye du bien publique.[1])

Man macht die damalige Gesellschaft *(Tout le Monde)*, die solches zulässt, verantwortlich. *Moralité de Tout le Monde*:

En l'eglise espouse et saincte
Plusieurs ont faict iniure mainte . . .
En l'eglise tu fais tout tien . . .[2])

Tout le Monde will das Priesterkleid anlegen:

Mais en as tu bien le sçauoir?
— J'ey sçauoir par argent urgent
— Tout le monde obtient, par argent,
Dignites, prebendes, ofices.

Ähnlich heisst es in der *Moralité de Chascun, Plusieurs, le Temps qui court et le Monde*[3]):

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 62. — Text nach Leroux, *Recueil* I, 10.
[2]) Julleville, *Rép.*, p. 99. — Text nach Leroux, *Recueil* III, 8.
[3]) Julleville, *Rép.*, p. 45. — Text nach Leroux, *Recueil* III, 2.

En l'eglise prens mes esbas
En courant les benefices,
Je veulx dignites et ofices
Force pardons, bules faulceres . . .

Dieser unwürdige Klerus sucht sein Ansehen durch Heuchelei aufrecht zu halten. Dafür gebrauchten schon katholische Autoren vielfach das bei den Protestanten beliebte Wort *papelardise.* In der *Moralité des Quatre Ages*[1]) sagt *L'age de fer* (= dem obigen *Temps qui court*):

Puisque seul ie regne . . .
Premyer ie veulx metre en l'eglise
Symonie et papelardise.

Mit besonderem Hasse werden die Mönchsorden verfolgt. Dort war vielfach die strenge Askese stiller Beschaulichkeit gewichen. Wenige, wie die Benediktiner, beschäftigten sich mit Erziehung und Unterricht. Bei den meisten hatte das Anwachsen des Klostervermögens Wohlleben und damit Lockerung der Sitten zur Folge gehabt. Das grösste Ärgernis von allen gaben die herumziehenden Bettelmönche.[2])

In der schon erwähnten *Farce des Pauures Diables*[3]) ergeht sich ein Mönch, der die Kutte fortgeworfen hat, in den heftigsten Ausdrücken gegen seine früheren Oberen:

Nostre prieur et souprieur
Nous deffendent de nous galer . . .
Mais eux, auant dire Matines . . .
Ils faiseront tous gaudeamus.

Desgleichen der *Sermon joyeux des quatre vents*[4]):

Nous sommes bons religieulx . . .
Et ne voulons iamais rien faire,
Synon boyre et chopiner,
Diner, rediner, souper . . .
Et puis dormir sur une couche
En blans draps, avec la fillette . . .

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 33. — Text nach Leroux, *Recueil* I, 16.

[2]) Mertz, *Die Pädagogik der Jesuiten*, p. 1; Crétineau-Joly, *Hist. d. l. Cie de Jés.* I, p. 29.

[3]) p. 93.

[4]) Julleville, *Rép.*, p. 290; Leroux, *Recueil* I, 4.

Die *Farce des Veaulx*[1]) spricht von:

... gros moynes soulars,
Qui contrefont des papelars
Deuant les gens, et en deriere
Ils ont la grosse chambriere.

Der *Sermon d'un Cartier de mouton*[2]) spricht von den Mönchen:

Qui contrefont les papelars
Afin qu'on leur donne a souper ...
Nous prirons pour ces bons vicaires
Qui ont des grosses chambrieres ...

In der *Farce des Brus*[3]) finden wir zwei Hermites, die ihre Schlechtigkeit eingestehen:

Nous sommes de vin sy euilles
Et dedans le corps sy rouillez
Que de nous n'est que pourriture.

Sie versuchen zwei Mädchen erst durch Güte, dann durch Gewalt zu besitzen und erlangen sie schliesslich durch Geld:

Argent faict partout la voye.

Der Autor erkennt an, dass auch sie Menschen und menschlichen Schwächen unterworfen sind. Aber wozu Gelübde thun, die man nicht hält?

Pourquoy voues vous chastete?
Faisant d'aultres sermens asses,
Et tous voz veulx delaisses,
Ales, vous estes miserables.

Viele leben ohne innere Berufung im Kloster, weil sie gegen ihren Willen hineingesteckt wurden. In der Farce *Les mal Contentes*[4]) klagt die Religieuse: *(suis ie pas)*

Ausy femme et ausy humaine
De beaulx membres et de corps sage? ...
Mourir puist il de male rage
Qui me mist en religion.

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 252; Leroux, *Recueil* II, 10.
[2]) Julleville, *Rép.*, p. 285; Leroux, *Recueil* I, 3.
[3]) Julleville, *Rép.*, p. 117; Text: Leroux, *Recueil* II, 13.
[4]) Julleville, *Rép.*, p. 160; Text: Leroux, *Recueil* IV, 1.

Im allgemeinen haben die Frauenklöster unter solchen Angriffen wenig zu leiden. Stücke wie die *Farce de Sœur Fesne* sind vereinzelt.[1])

Eine durch einen Klosterbruder Mutter gewordene Nonne soll bestraft werden, erlangt aber Verzeihung, als sie ihre Mitschwestern und die Oberin selbst der Unkeuschheit überführt.

In Clément Marot's ziemlich freier Übertragung des Dialogs Virgo *Μισογάμος* von Erasmus von Rotterdam wird ein junges Mädchen gewarnt, in ein Kloster einzutreten.[2]) Das Kloster habe es nur auf seine Mitgift abgesehen. Die Jungfräulichkeit sei im Elternhause besser beschützt als dort, wo so manche Nonne sich *mère pucelle* nennen müsse; die meisten fänden daselbst statt des erhofften Seelenfriedens bittere Enttäuschung:

Ainsy, sans scrupule ny doubte,
Puis conseiller à fille toute . . .
De n'entrer point à l'aduenture
En lieu ou ne puisse sortyr.

Aber trotz dieser Vorstellungen, trotz des Widerstandes der Eltern, denen man nach Aussage der Nonnen in solchem Falle nicht zu gehorchen brauche, wird das junge Mädchen nicht von seinem Vorsatze abgebracht.[3])

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 106: *L'Abesse et les Sœurs.* — Text nach Leroux. *Recueil* II, 14.

[2]) Erasmus, *Colloquia* 1636. 8°. Cf. Brunet, *Manuel* II, 1042; Marot's Übersetzung ibd. III, 1462. Text: Marot, *Œuvres*, p. p. Du Fresnoy, III, 169 ff.: «*Qui le sçavoir d'Erasme vouldra veoir, — Et de Marot la rythme ensemble avoir, — Lise cestuy colloque tant bien faict.*» Zuerst in einer Sammlung v. J. 1536 erschienen (M. Lacour: *Deux farces inédites.* P. 1858). Marot war sicher Protestant. Cf. sein unvollendetes Gedicht *Le Balladin, Apologie de l'Église primitive sous le masque de Christine la bergerette, et réprobation de l'Église romaine, sous celui de Simonne* (ed. cit. I, 236). Vgl. die poetische Epistel: Th. Malingre à Cl. Marot, 2 déc. 1542. *Corresp.* ed. Herminjard, VI, p. 202. Gedruckt zu Basel. 1546. Nach Haag, *La France prot.* VII, 281, wird ihm noch die Übersetzung eines dritten *Colloque* des Erasmus, *La Vierge repentie* (*Virgo pœnitens*), zugeschrieben, der aber nicht erhalten zu sein scheint.

[3]) Vgl. Nicolaus Manuel's Satire *Barbali*, woselbst ein Mädchen ihrer Mutter und den Priestern, die sie zum Eintritt ins Kloster be-

Der zweite, von Marot übersetzte Dialog *Abbatis et Eruditae* handelt

. . . d'un Abbé ignorant
Duquel une femme se mocque.

Der Autor protestiert dagegen, dass er die Religion angreife:

Religion ne met à neant.

Ein Abbé tadelt Isabeau ob ihres Studiums lateinischer und griechischer Bücher. Er findet es unweiblich, ja sogar schädlich, da es

Diminue merveilleusement
A la femme l'entendement.

Die Sprache dieser Bücher sei für Frauen oft unschicklich, und die Gelehrsamkeit mache sie hochmütig und widerspenstig. Daher liebe er auch nicht die gelehrten Mönche:

. . . ilz me repliquent
D'un tas de decrets qu'ilz expliquent
De Sainct Pierre et de Sainct Matthieu
Et de Sainct Paul.

Und da keine Weisheit vor dem Tode schütze, ziehe er es vor, sich mit weltlichen Dingen zu beschäftigen.

Isabeau, eine „Frauenrechtlerin" des 16. Jahrhunderts, widerlegt und beschämt den Abbé. Der Frau, der die Leitung des Hauswesens und die Kindererziehung obliege, könne Bildung nur nützen; ihr Mann stimme ihr hierin bei. Selten sehe man einen gelehrten Geistlichen, dagegen schon viele gelehrte Frauen, in Deutschland, England und besonders in Frankreich:

En France tenons pour Minerve
La sœur du roy, que Dieu conserve.

Auch die *Farce nouvelle de Science et Anerye* wendet sich gegen die Unwissenheit der Geistlichen.[1]) Anerye verkauft

---

wegen wollen, mit Citaten aus den Evangelien darthut, dass das Klosterleben von Übel sei. Cf. *Corresp.* p. p. Herminjard VI, 410, Note 46, und die *Allg. D. Biogr.*, unter N. Manuel. — Cf. auch Margareten's *Inquisiteur*, weiter oben, p. 87.

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 235. — Text nach Fournier, *Le Théâtre* etc.. p. 334 ff.

und verschenkt nach Gutdünken die *benefices*. Ihr Badin, der gerade das *per omnya saeculorum* mit dem richtigen Tonfalle sagen kann, erhält gleich vier davon, während Science und ihr *clerq* leer ausgehen. Kein Wunder, wenn die Kirche in Gefahr ist! Die Besten des Volkes wenden sich von ihr ab (p. 338):

Science: *Ah! seigneurs consciencieulx*
Ou estes vous?
Le Clerq: *Ilx sont aucteurs!* [1])

Sie sind an dem Auftreten der Neuerer schuld:

Science: *Qui faict nouveaulx expositeurs*
Aussy gloser glose sur glose?

Wer wird ihnen entgegentreten?

Le Clerq: *Qui faict les subtilz inventeurs*
Maintenant auoir bouche close?

Ist es etwa *la Bible en Françoys?*, so fügt er hinzu mit Anspielung auf die Bibel als Hauptwaffe der Reformierten.[2]) Diese Erwähnung gestattet, das Stück gegen das Ende der zwanziger Jahre zu datieren. Lefèvre's Bibelübersetzung erschien 1523—1528.

Wenn man Leroy glauben darf, suchen einige die Kirche und ihre Nörgler zu gegenseitiger Nachgiebigkeit zu bestimmen. In *Le Ventre, les Jambes, le Cœur, le Chef*, einer Dramatisierung der alten Parabel vom Magen und seinen Gliedern[3]), will ersterer diese hochmütig zum Dienste zwingen; sie aber wollen nicht mehr Mitschuldige seiner sündhaften Völlerei sein.

Le Cœur: *Sy pour Bacus Dieu on delaisse,*
C'est folement idolatre.
Le Ventre: *Morbieu, me venes vous reprendre;*
Voulez-vous ma coustume abatre? . . .
Le Cœur: *O Ventre, de faulce nature*
Te couvre tu de l'escripture . . .

---

[1]) Cf. *La Farce des trois Pelerins*, p. 28: *Et mesmes grans histoyriens* etc.

[2]) Siehe weiter unten p. 116, Anm. 2.

[3]) Julleville, *Rép.*, 100. — Text nach Leroux, *Recueil* II, 9; Le Roy, *Études sur les Mystères*, p. 373.

Die Glieder versagen den Dienst; aber bald fühlen sich beide Teile schwach. Ventre verspricht Besserung, jene versprechen Gehorsam:

Nous sommes tous membres, branches ausy.
Christ nostre corps et tronce par ainsy
Nous ioinct en luy, pour nous fruict produyra,
Ou aultrement en douleur et soulcy
Membre du corps diuisé perira.

Ein bestimmter Beweis für Leroy's Behauptung lässt sich jedoch kaum erbringen.

Andere zweifeln an der Möglichkeit einer Besserung der herrschenden Zustände, wie z. B. die *Sottie* von Genf (1524), die Moralität *La Mère de Ville* etc., die *Farce des Pauures Diables*, und die Farce *La Reformeresse*[1]), in welch' letzterer der Badin spricht:

Nenin, Foy que je doy a Dieu
Vous aurez beau reformater.

Am kräftigsten macht das Theater zu Rouen der allgemeinen Unzufriedenheit Luft. Um 1535 wurde dort eine Moralität *Le Ministre de l'Eglise, Noblesse, Labeur et le Commun* aufgeführt, in welcher Commun, das Bürgertum, *cœur sain en corps malade* besitzt.[2]) Sein Elend ist die Folge der Unterdrückung durch Eglise und Noblesse. Man spielt das *jeu du Capifol*, um Commun Gelegenheit zu geben, frei zu sprechen. Ministre schlägt *d'une main delicate*, aber *son coup poinct et mort.* Er nimmt vom Lebenden und vom Toten und rührt keine Hand ohne Geld:

Premier jà il ne chantera,
Ne cloche souuent ne fera
Sonner sans argent, c'est le (premier) poinct.
S'un poure homme d'argent n'a poinct
Et qu'il aduienne a la maleure,
Que sa bonne femme lui meure,
Jà en terre on ne la mect(e)ra.

---

[1]) Julleville, *Rép.*, 227. — Text nach Leroux, *Recueil* I, 17.
[2]) Julleville, *Rép.*, p. 84 und *Comédie* p. 217 ff.; Picot, *Bull. du prot. fr.* 1892, p. 573. — Text nach Leroux, *Recueil* II, 1.

Noblesse beutet ihn durch seine Schergen aus und schändet überdies noch seine Frauen und Töchter. Labeur, der Tiers État, gönnt ihm keine Ruhe, gibt ihm aber zu leben und leidet wie er von den *faulx prelats* und *faulx prescheurs*, sowie von den *gens d'armes:*

Que Noblesse mect sur les champs.

Labeur und Commun trösten sich gegenseitig und fügen sich ins Unvermeidliche.

Commun: *Jusque a mectre la hart au col*
De nous ioueront au Capifol.
Labeur: *Commun, suyuons monsieur sainct Pol,*
Prenons confort en desplaisir.

Die Citate aus dem hl. Paulus sind verdächtig zur Zeit der Reformation.

Dasselbe Thema behandelt die *Moralité nouvelle de l'Eglise, Noblesse et Poureté qui font la lesive* [1]), welche den Stoff zu den lebenden Bildern lieferte, die 1540 im Maskenzuge der Conards mitgeführt wurden. [2])

Eglise herrscht nach ihrem Gutdünken durch Hypocrisie, Papelardise, Ambition und Symonie. Sie und Noblesse, welch' letztere nicht nach Recht und Gerechtigkeit fragt, zwingen Poureté, die schwache, hungrige, der Sorge und Arbeit erliegende, ihre Wäsche zu waschen. Poureté muss sich, wenn auch zähneknirschend, fügen, muss waschen, klopfen, reiben, auswinden, ausbreiten, und zum Schlusse, statt den verdienten Lohn zu empfangen, die ganze Last auf den Rücken nehmen,

Puisque toujours as poure esté,
De nous deux porteras le faix.

Das 18. Jahrhundert findet keine schärfere Sprache gegen die privilegierten Stände.

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 55; Picot, *Bull. du prot. fr.* 1892, 617. — Text nach Leroux I, 23.

[2]) Picot, ibd., p. 617.

B. Die protestantische Polemik.

Die Reformatoren fanden bei ihrem Auftreten eine Bühne vor, die der Kirche, welche doch ihre Schöpferin war, grossenteils feindlich gesinnt war. Man sollte nun glauben, dass sie diesen ihnen so günstigen Umstand sogleich benützt hätten. Sie stehen aber dem Theater im Anfange fast durchweg feindlich gegenüber. Nicht in Deutschland. Dort erfreut es sich stets Luther's Wohlwollen [1]), der in ihm nicht nur ein vorzügliches Agitationsmittel sieht, sondern auch seinen erbaulichen und erzieherischen Wert erkennt. Er ermutigt besonders das biblische und das Schuldrama und wohnt selbst zahlreichen Aufführungen bei. Deshalb wird auch die deutsche Bühne des 16. Jahrhunderts grossenteils vom protestantischen Drama beherrscht.

Anders in den Ländern französischer Zunge.[2]) Dort hat die Reformation einen ernsten, strengen Charakter. An ihrer Spitze stehen um das Seelenheil ihrer Mitbürger ängstlich besorgte, durch das Exil verbitterte Männer. Zu lange schon hat der Mensch der Welt gelebt und sein himmlisches Ziel vergessen. Gesang, Tanz, Karten- und Kegelspiel, selbst Wirtshausbesuch sind verpönt, die *mômeries* und *bâtelleries*, i. e. die Maskeraden und dramatischen Spiele des Dreikönigstages und des Karnevals nur geeignet, zum Leichtsinn und zur Sünde zu reizen.[3]) Daher berichtet auch Bèze mit Befriedigung die Unterdrückung der Fastnachtsspiele, der *infinies insolences et mascarades* der Conards zu Rouen, als dort der Protestantismus vorübergehend die Oberhand gewonnen hatte.[4]) Die *Mystères* verletzen das religiöse Gefühl. Die Bibel wird entweiht, wenn

---

[1]) Holstein, l. c., p. 18 ff. Cf. Seelmann (Z. f. vgl. Lit.-G. N. F. III, 161): Luther ist Gönner, nicht geistiger Urheber des biblischen Dramas. Sein persönlicher Einfluss ist gering. — Vgl. die Stellen aus Luther's Tischreden bei Holstein, l. c.; Goedeke, *Grundriss* II, 329 ff.

[2]) Julleville, *Comédiens* p. 58, 69, 72.

[3]) Dufour et Rilliet, *le Catéch. fr. de Calvin* p. XXIX ff.; Roget, *Hist. du peuple de Gen.* II, 225 ff. u. passim.

[4]) Floquet, *Hist. des Con.* p. 118, A. 1, nach Bèze, *Hist. eccl. ed.* 1580. II, 610.

sie zur Befriedigung der Schaulust eines neugierigen Publikums dient. Besonders Henri Estienne ereiferte sich gegen die *audacieuse licence*, welche bei der Inscenierung der Bibel diese durch Mischung mit profaner Erfindung und mit komischen, oft sogar unanständigen Episoden entstelle.[1])

Aber diese puritanische Richtung behielt nicht immer und nie ausschliesslich die Oberhand und gefährdete wiederholt die Sache des Calvinismus.[2]) Denn sie widerstrebte dem Charakter des Volkes, das nach den Sorgen und Mühen des Tages Erheiterung und Erholung suchte und damals besonders im Theater fand. Zudem erkannten einsichtsvolle Männer bald im Theater ein ausgezeichnetes Kampfmittel; auch sahen sie ein, dass es erziehend und erhebend wirken könne, dass sogar durch seine Förderung das Streben des Volkes nach Erholung und Zerstreuung in richtige Bahnen gelenkt werde.

Aber schon bevor diese Ansicht durchdrang, sahen sich die Reformatoren veranlasst, dem Volke in dieser Hinsicht Zugeständnisse zu machen. Christoph Fabri, der 1536 als Sendbote Berns die Reformation in Thonon (Vaud) eingeführt und dort trotz heftigen Widerspruchs die Umzüge und Aufführungen der Abbaye de Jeunesse abgeschafft

[1]) Julleville, *Les Mystères* p. 441.

[2]) Dufour, l. c., p. XXX: «*Souvent répétées et rarement obéies, ces défenses . . . contribuèrent à rendre impopulaire l'œuvre de l'évangélisation.*» Daher der Kampf mit den freieren Ansichten huldigenden «*Libertins*», denen 1538 sogar Calvin für kurze Zeit weichen muss. Der Streit, der sich noch im 17. Jahrh. fortsetzte, ist behandelt in einem dramatischen Gespräche: *Discursus exhibens tres sermones de Comoediis: Quorum primus Comoedias laudat, Alter vituperat et damnat, Tertius distincte respondet.* Autore Davido Wettero, Gymnasii Sangallensis rectore. Basileae, 1629. 4°. (Bibl. v. Neuchâtel.) Es werden darin aber nur Männer genannt, die sich seit dem Altertume dafür, bezw. dagegen ausgesprochen haben; deren Aussprüche werden nicht angeführt. Dafür wird von französischen Reformatoren Viret citiert, und hinzugefügt, dass die calvinische Kirche die Schauspieler vom Abendmahle ausschliesse; der Dritte sucht zu versöhnen: Man vermeide die heidnischen Namen Komödien und Tragödien, nenne sie Dramen, Dialoge, und behalte einen der Jugend nützlichen Brauch bei. Cf. Gaullieur, *Étrennes*, p. 23 ff.

hatte[1]), schreibt unter dem 25. Mai 1542 an Farel (Neuchâtel) anlässlich der Aufführung der „*Geschichte Jobs*“, die er nicht hatte hindern können: „Möge sie Gott wohlgefälliger sein als uns.“ [2])

Auch Calvin ergibt sich nur ungern in das Unvermeidliche, wie sein Verhalten bei der Aufführung der *Actes des Apôtres* zu Genf zeigt.[3]) Am 8. April 1546 reichte eine Schauspielertruppe unter Roux Monet beim Conseil eine Moralität ein, mit der Bitte, ihre Aufführung zu gestatten. Der Conseil beschloss das Gesuch zu genehmigen, falls die Prüfung durch die *Ministres* ergebe, dass das Stück zur frommen Erbauung der Gläubigen diene.[4]) Nachdem jene nichts dem frommen Zwecke Widersprechendes gefunden hatten, wurde am 16. April die Zustimmung erteilt[5]) und die Vorstellung fand am 2. Mai (Sonntag nach Ostern) unter ungeheurem Andrange des Volkes statt.[6]) Um eine Überrumpelung der Stadt durch die Feinde während derselben zu verhindern, ordnete der Senat[7]) die strengste Bewachung der Stadtthore

---

[1]) Herminjard, *Corresp. des Réf.* IV, p. 33. Fabri berichtet am 18. Apr. 1536 nach Bern „*de societate iuvenum quam Abbatiam vocant*“; ib. p. 152, an Farel, dass er das Verbot ihrer Feste erlangt habe, besonders wegen der Umzüge, bei denen die von ihren Weibern geschlagenen Männer verhöhnt würden. Die Gesellschaft beabsichtige trotzdem, *authore Satana*, für den 14. Jan. 1537 ein Fest.

[2]) ib., VIII, 36, an Farel, 25. Mai, 1542: «*Historiam Job nostri hîc conati sunt exprimere comoedia. Utinam Domino gratius sit quàm nobis! Sed quod Principes ipsi, ne dicam impuriùs faciunt, in subditis impedire non valemus, quin vel invitis nobis fiat. Non fuimus tamen muti in concionibus*».

[3]) Roget, *Hist. du peuple de Gen.* II, 235ff.

[4]) ibd.: «*Qu'icelle ystoyre soit visitée par les ministres, et si c'est à l'édification de Dieu, cella leur sera permis.*» Cf. *Reg. du Conseil*, 1546, Fol. 682 v⁰.

[5]) Man liess sogar die Abendpredigt am Vorstellungstage ausfallen.

[6]) Roget, l. c., II, 235, A. 1, vermutet ein Passionsspiel, Picot, *Bullet. du prot.* 1887, 53 die *Maladie de Chrestienté*. Widerspruch wurde nur von den Kaufleuten erhoben, da die Schauspieler ihren Stand zu verspotten (*jouer et blasonner*) beabsichtigten.

[7]) jeudi 29 avril, *Reg.* l. c., fol. 83 r⁰.

und scharfen Auslug von den Türmen an. Über den Inhalt des Stückes fehlen nähere Angaben.

Der ungeheure Erfolg dieser Vorstellung ermutigte die Schauspieler, am 24. Mai durch Noble Loys Du Four um die Genehmigung zur Aufführung der *Actes des Apôtres* nachzusuchen.[1]) Auch diesmal beschliesst der Senat, zuerst Calvin's Ansicht zu hören. Am 30. Mai berichten dieser und sein Kollege Abel Poupain an den Conseil: „Wenn auch der Inhalt des Stückes zu keiner Beanstandung Anlass bietet, so sollte doch lieber die Aufführung verboten und das hiefür unnütz vergeudete Geld wohlthätigen Zwecken zugewendet werden."[2]) Diese Antwort befriedigte den Conseil, in welchem das Theater viele Liebhaber hatte, nicht. Er liess die Sache zur nochmaligen Prüfung an die Ministres zurückgehen. Ungern gibt Calvin nach. Am 3. Juni schreibt er an Farel[3]): „Als Neuigkeit habe ich Dir nur zu berichten,

---

[1]) Roget, l. c., p. 237. — Annales Calviniani, Corp. Ref. XXI, 380: »Sus la requeste faicte par les Jeueurs des ystoires, par l'organe de Nob. Loys Du Four, requerant leur oultroyer qui puissent iouyer les actes des appostres pour l'ediffication du peuple: arreste que il soyt communique ladite istoyre a M. Calvin et si elle se trouve sainne et de ediffication que lon la ioue».

[2]) *Reg.* l. c., fol. 104 r⁰ 31. Mai: «*Il n'y az rien qui soyt contre Dieu* etc. . . . *ilz dient qui ny trouuent pas bons soyt bons ou maulvais, et qui nen veullent point permectre qui se joue*». — Fol. 104⁰ v⁰: «*premier de Juing . . . que fault premierementz avoir regard de despendre son bien pour son prochain plustost que de despendre frustatoyrementz*». Cf. Roget, l. c.; *Annales Calviniani*, l. c., p. 382. — Am selben 1. Juni wird vom Conseil das Gesuch betr. Aufführung eines profanen Stückes von vornherein abgewiesen: «*Aulcungs joueurs des anticques et puissance de hercullеs, Lesquels ont prié que plaise à MM. de les laisser jouer la bataille des Mores et puissance de Harcules et aultres anticques heros de bonne grace. Arresté pour obuyer scandalle que ne doibgent point jouyer. mes que demain se doibgent retirer*». Roget, l. c., p. 238, A. 1; *Annales*, XXI, 382; korrig. nach *Reg.* fol. 105 r⁰.

[3]) *Corpus Reformatorum* XII, 347, Nr. 800: *Nihil hic habemus novi, nisi quod secunda comoedia iam cuditur. Cuius actionem testati sumus nobis minime probari. Pugnare tamen ad extremum noluimus, quia periculum erat ne elevaremus nostram auctoritatem, si pertinaciter repugnando tandem vinceremur. Video non posse negari omnia oblecta-*

dass man bereits zur Aufführung eines zweiten Stückes schreitet. Wir haben uns zwar sehr entschieden dagegen ausgesprochen, wollten aber unsern Widerstand nicht zum Äussersten treiben, um nicht durch erzwungene Nachgiebigkeit unsere Autorität zu gefährden. Ich sehe, dass wir nicht alle Vergnügungen verbieten dürfen. Ich bin zufrieden, wenn die Leute einsehen, dass wir ihnen, wenn auch ungern, in dem, was nicht gerade Sünde ist, Nachsicht schenken."

Ganz merkwürdige Ansichten äussert Farel in seiner Antwort [1]), jedenfalls auf Grund missverstandener Lehren des

---

menta. Itaque mihi satis est si hoc, quod non est adeo vitiosum, indulgeri sibi intelligant, sed nobis invitis.

[1]) *Corpus Ref.*, l. c., col. 350, Nr. 802. *Neocomi* 16. Juni, 1546: *Isti qui tam delectantur ludis, utinam non serio dolore torqueantur. Timendum est, ne qui alienis personis oblectantur quum propriam in Christo debeant sustinere in omni genere officiorum, ne ferre cogantur non personatos, qui fingunt nocere, sed qui nimis vere affligent et angant. Sed quis tandem perfectam... habebit plebem? Utinam in malis personati tandem essent, nec aliquid ipsi facerent, tantum aliorum peccata repraesentarent... omnes ea vitarent, in bonis veri essent actores imo factores. Gaudeo Viretum istuc venturum, ex quo audies omnia quae ei contigerunt, et cum eo dispicies, nonnihil quod faciat ad conciliandos omnes et ad ecclesiarum aedificationem.*

Cf. ferner l. c., XIII, 640, Nr. 1406; Farellus Vireto, *Neocomi 4. Calendas Octobres* 1550. Dort spricht er die Absicht aus, seine Ansichten über das „Schauspielergesindel" an Haller zu schreiben. (Dieser Brief ist anscheinend nicht erhalten.) Wenn man ihn auch anfeinde, könne er doch seine Ansichten nicht verschweigen. Er müsse aufs schärfste den Sonerius tadeln, der einem solchen Skandale ruhig zusehe und bei der Darstellung so sündhafter Dinge, wenn nicht mitspiele, so doch keinen Anstoss daran nehme. Der Unglücksmensch weiss ja nicht einmal, fährt er fort, was sich für seinen erhabenen Beruf schickt. Ich möchte, dass du auf Grund genauerer Information den Leuten hier klar machst, dass es sich für einen Pastor nicht schickt, als Schauspieler aufzutreten; Petrus (Apostelgesch. 6, 2) hält schon die Beschäftigung mit der Armenpflege dem Dienste des Wortes Gottes hinderlich. Was würde er sagen, wenn ihn die Schauspieler zu den ihren zählen wollten? Ein Christ muss ein ernstes Leben führen, und seinen wahren Charakter an den Tag legen, aber nicht einen erdichteten annehmen. Denn Heuchler und Heuchelei(!) sind verpönt. Was braucht denn ein christlicher Priester auf der Bühne aufzutreten? . . . *Decrevi quae audivi de perditissimis histrionibus*

Aristoteles: „Möchten doch jenen, die jetzt an diesen Spielen solches Gefallen finden, wirkliches Leid erspart bleiben. Denn manche, die sich da für erdichtetes Unglück interessieren, dürften dann die ihnen selbst von Gott auferlegte tragische Rolle und von wirklichen Personen zugefügte Unbill schwer empfinden. Aber wo gäbe es eine ideale Gemeinde? Wenn sie nur auf der Bühne Sünder wären, tugendhaft aber dort sowohl als auch im wirklichen Leben!"

Nachdem diese Antwort Farel's Calvin in seinen Bedenken nur bestärkt hatte, überliess er die Sorge und Verantwortung für die Angelegenheit ganz seinem Kollegen Abel Poupain, und erklärt am 15. Juni vor dem Conseil im Namen der übrigen Ministres: „Die *Actes des Apostres* seien zwar ein frommes Stück, ihre Aufführung unterbleibe aber besser wegen der Konsequenzen, da dieselbe mehr als andere Dinge zu Verwirrung und Unruhe Anlass biete. Er wolle aber seinen Standpunkt nicht allzusehr betonen, wenn der Rat auf dem seinen verharre, und bitte, nachdem nun M. Abel (Poupain) sich der Sache einmal angenommen habe, dass er sich nicht mehr in dieselbe zu mischen brauche." [1]) Darauf-

---

ad Hallerum scribere ..... Parum mihi placuit Sonerius qui spectator tantae foeditatis partes tam impias, si non tuebatur, tamen non damnabat. Quam male miser novit quid sit ecclesia, et quid deceat aut dedeceat tam augustum ministerium. Cuperem te omnia exactius nosse, ut veniens posses hic, si qui sint conveniendi, commonstrare quam alienum sit a pastore histrum esse et histrionem. Petrus non reputat expedire ut ipse et reliqui qui ministrant in verbo curam suscipiant pauperum ac mensis ministrent, quum functionem verbi cura tam insignis impediat. Quid histris et histrionibus diceret se sibi adiungi vellent Petrum? Serio agere debet Christianus et tueri et agere personam quam habet vere, et non fictam sumere quum hypocrisis tam male audiat et omnis hypocrita. Quid agendum est pastori Christiano?

[1]) *Annales Calv.*. l. c., 382; daselbst ist Reg. fol. 113 v° 14. Juni und fol. 114 v° 15. Juni zusammengezogen: «M. Calvin au nom des ministres a cause de l'histoire des actes des Apostres. Sur ce que en leur congregation que cella estoit bien saingt et cellon Dieu, que neangmoins ilz leurs semble par plusieurs raison que cella ce dheusse laisser par la consequence et que plus sera en confusion que aultres etc disant que pour ce M. Abel est celluy qui faict et conduyt la chose: requerant permectre qui ne sent doibge point mesler. Arreste quil soit faict comman-

hin wies der Conseil M. Abel an, die Vorbereitungen zum baldigen Abschlusse zu bringen.

Am 21. Juni wird der 4. Juli als Tag der Aufführung festgesetzt, am Freitag den 25. den Schauspielern auf Ansuchen 30 écus als Zuschuss zu den Kosten, besonders zur Beschaffung von Kostümen (*fainctes*) bewilligt.[1]) Am folgenden Sonntage ereignete sich dann ein Zwischenfall, der bald eine tragische Wendung genommen hätte, wie es in Calvin's ausführlichem Bericht an Farel heisst.[2]) Ein Teil der *Ministres* war durchaus nicht so zur Nachgiebigkeit geneigt wie Calvin. Besonders sein Kollege Michael Cop konnte sich nicht beruhigen. Am genannten Sonntage zog dieser schon in einer zweiten Predigt in heftigster Weise gegen die Aufführung los. Dabei nannte er die auf der Bühne auftretenden Frauen scham- und ehrlose Kreaturen, die nur darauf ausgingen, durch Körper und Kleidung die Lüsternheit der Zuschauer zu erregen, und kam schliesslich dazu, alle diejenigen mit

---

dement audit Abel de suyure jusques a la fin lesdits ieux.» Die abweichende Darstellung Roget's (l. c. II, 237) scheint auf irrtümlicher Auffassung der Varianten des Namens Abel (Albel und Albert) zu beruhen. Auch die Bemerkung im *Appendice*, p. 323, Calvin's Nachgiebigkeit sei damit zu erklären, dass *Abel* Poupain der Autor sei, dürfte damit hinfällig werden. Es wird eher die Bearbeitung Jean Chapponeau's vom Greban'schen *Mystère* zur Genfer Aufführung benützt worden sein. Nach Bèze, *Hist. eccl.*, war Chapponeau Augustinermönch zu Bourges, wo er schon 1532, als Calvin seine Bekanntschaft machte, *instruit en la vérité* war und *preschant assez librement pour ce temps;* Chap. wurde 1536 von Calvin nach Neuchâtel berufen, wo er bis zu seinem Tode (1545) Pastor war. 1536, vor seiner Abberufung, hatte er die *Actes des Apôtres* von Arnoul und Simon Greban für die Aufführung zu Bourges umgearbeitet. Diese wurde mit grossem Pomp in Scene gesetzt und dauerte 30 Tage. Seine Bearbeitung liegt den späteren Ausgaben des *mystère* zu Grunde (1537, 1540, 1541), auch den späteren Aufführungen und wohl auch der der Genfer.

[1]) *Annales Calv.*, l. c., 384; *Reg.* 118 r⁰ und 121 v⁰.

[2]) *Corp. Ref.* XII, 355, Nr. 807: *Genevae (4.) nonas Julii 1546. Parum abfuit quin ludi nostri versi fuerint in tragoediam ... Quum instaret dies, N. pro concione iterum invectus est in actores (semel enim id fecerat).*

dem Kirchenbanne zu bedrohen, die einem solchen, die hl. Schrift profanierenden Stücke beiwohnen würden.[1]) Darüber entstand grosse Entrüstung der beleidigten und in ihrem Vergnügen bedrohten Gemeinde. Unter Geschrei und Drohungen gegen Cop rottete sich das Volk zusammen, um an Calvin zu appellieren, dem es nur durch ernstes Zureden gelang, grössere Ausschreitungen zu verhüten und in der Abendpredigt die erregten Gemüter einigermassen zu beruhigen. „Denn ich hielt eine solche Predigt für höchst unzeitgemäss und unklug. Trotz seines und mehrerer Kollegen Widerspruches konnte ich seine Worte nicht als richtig anerkennen, und noch weniger ihre Schärfe billigen.“[2]) Doch erklärt Calvin am folgenden Tage, er und seine Kollegen müssten aus Standesinteresse Cop gegen die von den Schauspielern erhobene Beleidigungsklage so lange in Schutz nehmen, als nicht nachgewiesen werde, dass er sich gegen seine Pflichten vergangen habe. Nach einer kurzen Verteidigung Cop's, dass ihm jede beleidigende Absicht fern gelegen sei, zogen sich beide Parteien zurück, wobei die erbitterten Kläger nur durch die Anwesenheit Calvin's von Thätlichkeiten abgehalten wurden. Ohne aber dem Antrage der Kläger auf Verurteilung zur Abbitte stattzugeben, beschloss der Rat, ihn bis zur allgemeinen Beruhigung in ehrenvoller Haft zu behalten.[3]) „Im grossen und ganzen, klagt Calvin, zeigte sich diesmal der Rat, obwohl auf unserer Seite, wider seine Gewohnheit, viel zu wenig energisch.“[4])

---

[1]) Roget, l. c., p. 240; Bonnet, *Letters* II, 61, CLXVIII, u. Anm.

[2]) ... *Nam imprudentem fuisse iudicabam qui extra tempus tali declamatione usus foret . . . nullo enim modo approbare poteram quod dixerat. Ille verum esse tuebatur, ego constanter negabam.*

[3]) Cf. Calvin an Farel, l. c.; Roget, l. c., p. 239; *Annales Calv.*, l. c., p. 384; *Reg.*, l. c., fol. 122 v° ff.; fol. 123 r° enthält die sechs Anklagepunkte gegen Cop, fol. 124 r° dessen Antwort, fol. 125 r° ff. die Aussagen von 9 Zeugen, fol. 131 v° den Beschluss, Cop zur schriftlichen Verteidigung aufzufordern. Doch fehlt das Urteil.

[4]) *Hoc tantum male me habebat quod non esset fortior et animosior: nam pro more suo nimium timide se gessit . . . Nunc ludi aguntur:*

Die Vorbereitungen zur Vorstellung betrieb man hierauf eifriger als je. Man errichtete Logen für die Ratsmitglieder, lud durch öffentlichen Ausruf die Bevölkerung ein [1]), sorgte wie am 2. Mai für die Sicherheit der Stadt, ordnete die Aussetzung aller Schuldverfolgungen für die Dauer von vier Tagen an, und gewährte dem als *libertin* der Stadt verwiesenen alten Favre für die Dauer des Festes freies Geleit. [2])

Calvin wohnte der Vorstellung am 4. Juli nicht bei, wohl aber Viret, der schon Mitte Juli herbeigeeilt war, Calvin in der wichtigen Angelegenheit zu beraten, und dann zur Beschwichtigung Cop's zurückgekehrt war. Die Aufführung verlief ohne besondere Störung. Dennoch richteten die *Ministres* am 12. Juli ein Gesuch an den Conseil, man möchte künftighin solche Veranstaltungen nicht mehr gestatten und das hiefür nötige Geld für die Armen verwenden. Der Rat gab nach und beschloss, „bis zu geeigneterer Zeit damit auszusetzen.“ [3])

Demgemäss begegnen uns auch längere Zeit keine grösseren öffentlichen Aufführungen mehr. Das Volk jedoch scheint sich auch fernerhin zuweilen auf eigene Faust an kleineren dramatischen Vorführungen ergötzt zu haben. Am 8. März 1548 sah sich der Rat veranlasst, auf Calvin's Beschwerde einen gewissen Millon de Auvergnye der Stadt zu verweisen, da er gegen Calvin *ballades et farses* verfasst hatte. [4])

---

adest Viretus spectator, qui ex composito iterum (cf. p. 106, Anm. 1, letzter Satz) *rediit ut furiosum nostrum ad sanam menten reducat.*

[1]) Annales, l. c.: «*On dressera des loges pour MM. et les portes seront gardées.*»

[2]) Roget, l. c. II, 242. — Cf. *Reg.*, fol. 119 v⁰, fol. 137 r⁰.

[3]) *Annales, l. c.*: «*Lundi, 12 Les ministres ont prie ne permectre plus ainsin joyer telle hystoire mes que largent soyt employe pour les povres. Ordonne que telles ystoyres suspendues jusque lon voye le temps plus propre.*»

[4]) *Annales*, col. 421, 8. März: «*M. Calvin ministre a propose avoyer entendu que ung nomme Millon de Auvergnye a faict des ballades et farses contre luy que son aut deshonneur de Dieu et de la parolle qui porte priant il avoyer advis et ne permectre que en son office soyt blasme. Et ayans vheu et entendu les responces dudit Millon detenuz ensemble e contenuz desdites ballades resoluz qui luy soyt faict commandement de vuyder la ville.*»

Dagegen gestattet man verschiedentlich Aufführungen in der Schule. Am 17. März 1546 bewilligt der *Conseil* einen Lehrer (*maître d'écriture*) aus dem Berner Gebiete 2 *écus* für die Abfassung einer *histoire à l'honneur de Genève*, die auf dem *pré de Rive* gespielt wurde.[1]) Am 7. Juni 1547 begibt sich der Rat zur Aufführung eines lateinischen Dialogs, der die Geschichte des biblischen *Joseph* behandelte.[2]) Am 1. April 1549 erhält Erasme Cornier die Erlaubnis, seine Schüler *au pré de Rive* eine Komödie von *Terence en latin*, . . *afin de les habiliter*, aufführen zu lassen.[3]) Am 6. Aug. 1552 sucht der Rektor Louis Enoch nach, zur Erneuerung des Bündnisses mit Bern vor den Abgesandten der Städte die Sage von *Jupiter* und der *Europa*, sowie eine *tragédie* von den 5 in Lyon hingerichteten Berner Studenten aufführen zu dürfen. Jedoch schien die Aufführung der letzteren dem Rate wenig taktvoll und so beschloss er, erst Calvin darüber zu befragen.[4]) Die Antwort ist uns leider nicht erhalten. Schon im Jahre

---

[1]) Bétant, *Notice sur le College de Rive*, p. 20.

[2]) *Reg.* 1547, fol. 136 r°: *Les enfans de leschole. Lesqueulx en latin pretendent joyer un dyalogue du liure de Joseph et ont prie leur assigne jour, lieu, place et heure pour le fere. Resolu que le lieu est laysse a la discretion du maystre de leschole quant il seront assembles qui le fassent assavoyer a messieurs. Et il yront les voyr. Et que la seigneurie leur donne ce qui costera leur souppe[r].»* Der Dialog dürfte Séb. Castellion's *Dialogues sacrés* entnommen sein, die 1542 erschienen und von ihm selbst im *Collège* eingeführt, nach dem Bruch Cast.'s mit Calvin aber wieder abgeschafft wurden. Allerdings war die dramatische Darstellung nicht ihre Bestimmung. Cf. Buisson, *Séb. Cast.* I, 152 ff.

[3]) *La France prot.* 2e éd. IV, 710; Bétant, l. c., p. 21.

[4]) *Annales*, col. 684: *«Me Enoch sus ce quil a propose icy une poesie et allusion dune fable de Jupiter qui aymoit Europe par luy composee quil desireroit estre pronuncee devant les seigneurs de Berne dautant que cest lhonneur de cette alliance et mesmes quil prend son argument des armoiries de ceste cite semblablement une tragedie des cinq escoliers de Berne executez a Lyon quil voudroit aussi estre iouee comme il en a des enfans tous instruictz requerant luy donner licence. Arreste quon le voye et quon en communique avec M. Calvin quil luy en semble.»* Über die fünf Studenten aus Bern (*Annales*, col. 507, aus Lausanne), die als Ketzer zu Lyon verbrannt wurden, cf. Lettres de Jean Calvin p. p. Jules Bonnet (1854, 1. Aufl.) II, 304 ff. u. Anm.

vorher war Abel Poupain mit einer *Ballade*, die er zu demselben Zwecke verfasst hatte, abgewiesen worden; dafür hatte man beschlossen, es solle zur Erheiterung der Teilnehmer am Bankett eine kleine *false de joyeuseté*, über die weitere Angaben fehlen, gespielt werden.[1]) Im August 1561 spielte man im Saale des *Collège* Badius' *Comédie du Pape malade*, und als diese viel Beifall fand, legte man schon zwei Monate später eine *comédie* des Regens Hierome Viard zur Beurteilung vor, über deren Aufführung gleichfalls nichts berichtet wird.[2]) Auch in Lausanne blüht das Schuldrama. 1550 führt das *Collège* Bèze's *Sacrifice d'Abraham* auf; dann fehlen die Nachrichten bis 1565, da man die Geschichte der *Susanne* in griechischer, lateinischer, französischer und deutscher Sprache auf dem *place de la Palud* vor dem *Conseil* aufführt.[3])

Calvin scheint in keinem der Fälle, in denen er zu Rate gezogen wurde, Schwierigkeiten gemacht zu haben. Als er jedoch 1559 seine Schulordnung für das neugegründete Gymnasium und die neue Akademie veröffentlichte, da hatte er darin den Deklamationen wenig (zweimal im Monat), dem Schuldrama gar keinen Platz eingeräumt.[4]) Auch fehlt Terenz, den schon Sébastien Castellion als Rektor des *Collège de Rive* für die Jugend unpassend erklärt hatte, im Verzeichnisse der Schullektüre.[5])

Dieselben Skrupel, welche die Reformatoren über die Zweckmässigkeit solcher Vorführungen hegen, finden wir bei einer Reihe von Autoren protestantischer Tendenzstücke,

---

[1]) *Reg.* 1551, fol. 216. v°: »*Jeudy sixiesme* [corrigiert: *cinq!*] *de Mars 1551, Balade. Icy est parle dune Ballade que faict a Abel popin en intention quelle fusse recitee au bancquet du serement etc. Et est arreste que ne soit point recitee ny jouee mais quant a ce que se parle que il y a une petite false de joyeusete que icelle pour recreation soit jouee.*« Infolge Misshelligkeiten mit Bern wurde die 1551 fällige Bündniserneuerung längere Zeit verzögert.

[2]) Roget, l. c. VI, 192.

[3]) Rossel, *Hist. de la litt.* I, 333.

[4]) *Corp. Ref.* 2. Reihe X, 65ff., spez. 75 u. 79; Schmidt, *Gesch. d. Erz.* II, 2, 266.

[5]) Buisson, l. c. I, 159.

besonders bei Henri de Barran, der als Pastor die *tragicomédie L'Homme justifié par Foy* verfasst hat.

Er kenne wohl, sagt er in seiner Vorrede an den Leser, die grossen Missbräuche, die von den Darstellern frommer, der hl. Schrift entnommener Stücke und von ihren Zuhörern getrieben würden, indem jene, schnöden Gewinnes halber, Heiliges und Profanes nach Gutdünken vermengten, zu blossem Zeitvertreib und Ergötzen, anstatt zu Nutz und Frommen der letzteren. Deshalb habe er zwei Jahre mit der Veröffentlichung seines Stückes gezögert, sich aber endlich dazu entschlossen in der Hoffnung, dass die wahren Gläubigen sich seiner zu Ehren Gottes und ihrer Erbauung bedienen würden. Auch halte er es für nicht unvorteilhaft, wenn ihnen einmal ein Glaubenssatz in dramatischer Form zum Bewusstsein gebracht werde.[1])

Théodore de Bèze bekennt in der Vorrede zu seiner *Tragedie du Sacrifice d'Abraham*, dass ihn bei der Lektüre so vieler tröstlicher und ermutigender Beispiele in der Bibel das unwiderstehliche Verlangen ergriffen habe, sie in Verse zu bringen, *pour les mieux considerer et retenir* und *pour louer Dieu en toutes sortes à moy possibles.* Dabei verwirft er alle profanen Dichtungen. Seine Nachahmer, Desmasures und Antoine de la Croix, erklären andere als biblische Stoffe für Lügengeschichten (*mensonges forgez, mensongeres merveilles*) und der dramatischen Behandlung unwürdig. Sie betrachten das Theater als eine Schule und nicht als Unterhaltung, *pour servir à instruire et non pour plaisanter*, wie Desmasures sagt. Belehrung und Auf-

---

[1]) «*Je n'ignore pas, Chrestien lecteur, les grans abus qui sont commiz journellement, tant en ceux qui jouent comedies, tragedies et autres semblables histoires prinses de l'Escriture sainte, que en ceux qui y assistent. — Pour ce aussi, doutoye-je publier ceste tragique comedie, tellement que je l'ay gardee presque deux ans.... Mais après considerant que tous fidelles savent user des bonnes choses à l'honneur de Dieu en telle recommandation que pour rien du monde ne voudroyent que telles histoires prinses à l'édification servissent à destruction. — Et pourtant que l'article de justification est le fondement de toute la doctrine Chrestienne, j'ay pensé que ceste manière de parler par personnages ne serait inutile pour nous mener à quelque cognoissance de celuy.*» Die Vorrede ist abgedruckt in *La France prot.* 1e éd. I, 263ff., 2e éd. I, 872ff.

klärung sollte es verbreiten, und deshalb ist es nicht verwunderlich, wenn sich die Reformierten seiner bedienen, um gegen den verhassten „Papismus“ zu Felde zu ziehen und ihrer Lehre Anhänger zu werben.

Noch 1693 schrieb der Pastor Philippe Vincent in seinem Berichte über die Aufführung der *Maladie de Chrestienté* zu *La Rochelle* (1558), die viele Leute zur Reformation bekehrte: „Die Religion ist zwar eine zu ernste Sache, um auf dem Theater behandelt zu werden, aber Gott konnte wohl einmal gestatten, dass das Theater spreche, da die Predigtstühle schwiegen, d. i. diejenigen, welche die Wahrheit hätten lehren sollen (die katholischen Priester), das arme Volk mit Lügen und Märchen abspeisten.“ [1])

In der protestantischen Kampfliteratur nehmen naturgemäss die polemisch-didaktischen Stücke eine hervorragende Stellung ein, besonders seit man erkannt hatte, wie geeignet gerade die dramatische Form war, die Sache der Reformation zu verfechten und zu fördern. Neben der Predigt ist sie die einzige Form, die sich direkt an das Volk wendet, und dazu viel wirkungsvoller als jene und als alle Flugschriften, mit denen das Land damals überschwemmt wurde. Hier vermag das Volk dem Gedankengange des Autors leichter zu folgen, während die besten, spitzfindigsten Dissertationen für die grosse Menge unverständlich und ungeniessbar bleiben. In Rede und Gegenrede ist es leicht, die eigene Ansicht darzulegen und zu verteidigen, die Einwürfe der Gegner zu widerlegen und ad absurdum zu führen, diese selbst lächerlich und verächtlich zu machen.

Die studierende Jugend nimmt zuerst diesen Vorteil wahr zu einer Zeit, wo die konfessionelle Scheidung in Frankreich noch nicht eingetreten war. Ihre Tendenz ist nicht antikatholisch, sondern antisorbonnistisch. Verfasser und Schau-

[1]) Vincent, *Recherches* etc., p. 54: «*La religion est trop grave pour estre jouée . . . Dieu put permettre que le théâtre parlât puisque les chaires restaient muettes et que ceux dont la profession estoit d'estre des docteurs de fables, le fussent en quelque façon de sa vérité, puisque ceux qui par le deu de leurs charges devoient prêcher cette vérité enseignaient des fables et repaissoient le pauvre peuple chrétien de contes et de légendes.*»

spieler stellen jede Beziehung zu Luther und seinen Lehren noch energisch in Abrede. Sie machen sich mit überlegenem Spotte über das blinde Wüten der orthodoxen Doktoren lustig, die allen Vernunftgründen und jeder ruhigen Aussprache unzugänglich sind. Zugleich eifern sie gegen die in die Kirche gedrungenen Missbräuche. Das erste derartige Stück in französischer Sprache ist die *Farce des Theologastres.*[1])

Die Theologastres oder Theolonginqui sind Aftertheologen, welche lieber den Bauch als den Geist pflegen. Mit Hilfe der Fratres, der Mönche, die um ihre *boudins* und *gambons* besorgt sind, bekämpfen sie als Anhänger der Scholastik die Humanisten,

(p. 417) *Qui ont laissé et mis en arrière*
Le gros latin . . .,

und welche dafür griechisch und hebräisch treiben. Deshalb sind sie „*suspecti de heresi*"; denn

(p. 422) *Une chose non entendue*
Par eulx, elle est hérétique.

Raison haben sie verbannt; die ist in Deutschland «*au pays où Raison domine*». Sie sind schuld daran, dass Foy, deren *fondation* sie sein wollen, krank geworden ist. Nicht *décrétales*, *sermonnaires* will Foy zu ihrer Wiederherstellung, sondern nur:

(p. 419) *Le Texte de saincte Escripture.*

Aber, sagen die Theologastres,

(p. 419) *Il est rude*
Et n'y a point de certitude,
Néanmoins jamais je le vis.

Obwohl sie ihn also noch nie gesehen haben, behaupten sie doch, wie Texte klagt,

(p. 422) *Que le Texte ne valoit rien*
Et que le bon c'estoit la glose!

Glossen und Kommentare haben sie genug:

---

[1]) Julleville, *Répert.*, p. 245; id., Comédie, p. 184; É. Picot, *Bulletin du prot.* 1887, p. 332; Lenient, *Satire*, p. 581. Gedruckt bei Fournier, *Le Th. fr.*, p. 417 ff. Originalausgabe (einziges Ex.) Paris. Nat. Bibl.

(p. 426) *Thomas dicit, Occam dicit,*
Mais de dire: Le Texte dict,
Il n'en est point de mention.

Wir hatten so gute *compilata,* sagten auch die Magistri in einem 1519 erschienenen lateinischen Drama.[1])

Aber Foy will den reinen Text *sans ergo, sans quod, ne quia.* Nicht einmal den Textuaire Gerson kann sie haben, da er *malvais papaliste* ist. Die Theologastres gestehen, dass sie den Text der Bibel nicht mehr besitzen:

(p. 423) *Ha! les femmes l'ont emporté*
Hors la Sorbonne et translaté,
Tellement que, sy n'eussions
Trouvé des gloses à foisons,
Chacun fust aussy clerc que nous.

Ihr grösster Schmerz ist, dass die Bibel durch die Übersetzung in die Landessprachen jedem zugänglich gemacht werde.[2])

---

[1]) *Dyalogus nouus et mire festivus ex quorundam virorum salibus cribratus, non minus eruditiones quã macaronices amplectens. Epigramma J. A. B. ad lectorem etc., ... Interlocutores: Magister Ortuinus, M. Lupoldus, M. Gingolphus, Erasmus, Reuchlin, Faber Stapulensis.* 1519. (Exemplar der *Bibl. protestante* zu Paris.) Das Drama ist wahrscheinlich auf französischem Boden entstanden, da Lefèvre d'Étaples und drei Doktoren der Sorbonne auftreten. Die Doktoren ereifern sich zum Ergötzen Reuchlin's und Erasmus' über jene Humanisten, welche sich die Vulgata mit Hilfe der hebräischen (Reuchlin) und der griechischen Texte zu korrigieren und verschiedenen Bibelstellen eine andere Auslegung zu geben erkühnen; Fabri z. B. behaupte, es habe drei verschiedene Marien gegeben. Wozu das Hebräische und Griechische? Wir hatten so gute Compilata von so gelehrten Magistern: Jacobus de Plutea Magister Bosquillus de longa Ripa u. a. (z. Teil auch von den Theologastres erwähnt). Erasmus, Fabri und Reuchlin sind an dem Auftreten so vieler Ketzer schuld; sie sollten exkommuniziert, wenn nicht gar verbrannt werden. Die Doktoren erklären schliesslich dem Erasmus und dem Reuchlin, dass die Bibel Sache der Geistlichen sei; sie möchten sich lieber nur mit der Herausgabe profaner, klassischer Werke befassen. Fabri, dem Erasmus und Reuchlin die Unterhaltung mit den Magistern mitteilen, schliesst das Stück mit den Worten, sie würden sich um das Gerede der unwissenden Doktoren nicht kümmern, noch sich in ihrem gottgefälligen Werke beirren lassen.

[2]) In der katholischen Kirche gab es nie .ein allgemeines Verbot

Texte kommt *allant au baston, esgratiné et ensanglanté par le visage et parle enroué, on ne l'entent que à grant peine.* Er klagt der ihn begleitenden Raison das Unrecht und die Misshandlung, die er von den Theologastres erduldet hat, besonders seit Lizet[1]) den Ton angebe. Sie wüten,

(p. 422) *Si aulcun de moy fait record,*
Comme a fait Erasme, ou Fabri,
Ou le Melanthon,

und behaupten, dass es ihnen allein zukomme, zu disputieren. Raison berichtet, wie es dem *truchement d'Allemagne* ergangen ist:

(p. 421) *Le seigneur de Berquin*
Il leur exposoit le latin
D'Erasme qu'ilz n'entendent point. [2])
Mais ilz le mirent par ung point
En prison, et, par voye oblicque
Le cuidèrent dire heretique
Sans montrer erreur ne raison
Pourquoy, qui est grant desraison.

---

des Bibellesens, nur Beschränkungen (Herzog, *Real-Encycl.*, p. 701; Wetzer, *Kirch.-Lex.* II, 679 ff.). Ganze und teilweise Übersetzungen gab es schon vor der Ref.; sie waren aber bei der geringen Schulbildung wenig gelesen. Seit die Ref., unter Verwerfung der Tradition, sich auf die Bibel als einzige Glaubensquelle stützt, wird jeder Bibelleser verdächtig. Die Gefahr willkürlicher, ketzerischer Auslegung ist vervielfacht. Deshalb wirft Beda (21. 5. 1525) dem Erasmus vor, die Bibelübersetzungen als nützlich empfohlen zu haben; die Zeitereignisse widerlegten ihn. (Herminjard I, 352.) Cf. Couturier (ibd. I, 457, Anm. 6): «*Toutes les nouvelles paraphrases de l'Écriture sont hérétiques et blasphematoires. L'Étude des langues et des humanités est la source de tous les maux. Erasme n'est qu'un théologastre.*» Vgl. auch die Bibel in den *katholischen* Stücken *Mundus, Caro, Daemonia,* oben, p. 79 und bei Des Autels, p. 81 etc.

[1]) Advokat, später Parlamentspräsident.

[2]) Berquin übersetzt verschiedene Schriften des Erasmus, der ihm wenig Dank dafür wusste. Am 25. Aug. 1525 schreibt er an B.: „Alle Anerkennung für Eure gute Absicht bei der Übersetzung meiner Schriften. Aber Ihr zieht mir altem, ruhebedürftigen Manne den Hass der Theologen zu. Auch Ihr thätet besser, Euren Streit mit der Sorbonne ruhen zu lassen" (Herminjard I, 373).

Beide gelangen zu Foy und zu den Theologastres. Raison wird von Foy gleich erkannt. Der übel zugerichtete Texte muss sich erst vorstellen. Um Foy zu heilen, gehen Texte und Raison zum Mercure d'Allemagne. Dieser nennt sich selbst:

(p. 426) *Je suis Berquin.*
Fratrez: *Luthérien?*
B.: *Nenni, non, je suis chrestien.*[1])
Je ne suis point sorboniste.

Aber die Ketzerriecher, die Theologastres, machen keinen Unterschied:

Erasme et toy,
Fabri, Luther en bonne foy,
N'estes que garçons hérétiques.[2])

Berquin protestiert:

Se j'ay erré,
Que l'on me demonstre mon erre
A la fin de le corriger.[3])
Ne cuydés point icy jengler,
Comme Béda[4])*, qui proposoit:*
Que ung livre condamné avoit
Lequel jamais il n'avoit veu.

Um Foy zu heilen, lässt er durch Raison Texte waschen, welcher, wiederhergestellt, Foy gesund macht. Berquin schliesst mit einer trotzigen Herausforderung der Sorbonne und Verhöhnung Lizet's und seines Anhangs:

(p. 427) *Ne cuidés plus*
Par vos triumphes ne vos flux

---

[1]) Cf. Marot, *Épître au roi: «De Luthériste ils m'ont donné le nom — Qu'à droit ce soit, je leur réponds que non — Luther pour moi des Cieux n'est descendu . . . Baptisé suis* etc.» Cf. Merle d'Aubigné, *Hist.* III, 183.

[2]) Cf. p. 27, Anm. 2. Am 16. Juni 1526 (Herminjard I, 435) beschwert sich Erasmus über die Ruhestörer Beda und Couturier. 1529 erscheint Beda's: Apologia adversus clandestinos Lutheranos.

[3]) So sprach anfangs auch Luther.

[4]) Beda war schon 1521 von den Studenten auf der Bühne verhöhnt worden.

De babiller et de blason
Banny de madame Rayson,
Me livrer encore au Sénat.
J'ay esté par le grant Sénat
Jugé plus juste que vous n'estes . . . [1])
(p. 428) *Je ne crains point vos pouldres fines . . .*
(p. 427) *Mon bruict avés voulu estaindre,*
Mais plus m'en avez faict attaindre . . .
Il (Lizet) cuidoyt faire une flammée
De mes livres par sa finesse.

Endlich bittet der Autor, sein Werk nicht misszuverstehen:
(p. 428) *Messeigneurs, nous n'entendons pas*
Toucher l'estat théologique,
Mais bien le théologastrique
Seulement.

Der Verfasser der Farce ist unbekannt. Wenn Berquin es nicht selbst war, so hat er ihn jedenfalls inspiriert. Er leugnet, Lutheraner zu sein, erwähnt aber voll Hochachtung, neben Erasmus und Fabri, Luther und Melanchthon. Wie zwischen Theologen und Aftertheologen, so unterscheidet er zwischen der Kirche als Gemeinschaft aller Gläubigen und ihrer korrumpierten Hierarchie. Er lässt Rayson sagen:

---

[1]) Cf. p. 117. Dort wird nur eine Gefangenschaft erwähnt; die hier angeführte Freisprechung durch den Grand Sénat, zu der ihn die Königin-Regentin aus dem Gefängnisse hatte holen lassen: (*Madame la Régente en avoit évocqué la cause au grand Conseil et l'envoia quérir* . . . Journal d'un bourgeois, p. 277 ff.), lässt schliessen, dass das Stück zwischen 1523—1526 (2. Verhaftung) entstanden ist. Im Jahre 1526 erzwang Franz I. seine Freilassung ohne Urteilsspruch. Das herausfordernde Benehmen Berquin's veranlasste seine dritte Verhaftung, die mit seiner Verbrennung endete (1529), l. c., p. 378 ff.; *La France prot.*, 2e éd., II, 418 ff. Das Wort *théologastres* stammt wahrscheinlich von Melanchthon, der im Juni 1521 eine *Apologia adversus furiosorum Parisiensium theologastrorum decretum* verfasste, die am 4. Nov. 1521 in Paris verboten wurde; Reusch, *Index* I, 143. Unter den 1523 bei Berquin konfiszierten Schriften befand sich auch ein *Speculum theologastrorum* (*La France prot.* l. c.). Selbst Franz I. äussert sich unwillig über die *ânerie des théologastres*, s. Lavisse, *Hist. univ.* IV, 487 ff.

(p. 424) *Moy, je leur ay ouy narrer*
Que l'Eglise ne peult errer,
Et ilz disent qu'ilz sont l'Eglise:
Par quoy, par conséquence exquise,
Concluent: ne pouvoir errer.

Manchmal können wir ihm aber lutherische Theorien nachweisen. Er spricht spöttisch von der *efficacité de la Messe* und den *fratrez preschant pardons,*

(p. 428) *Les quelz on ne acquiert que par dons,*
Absolvans de peine et de coulpe.

In dieselbe Zeit fällt ein anderes, nicht erhaltenes Stück, das die Entstehungsgeschichte der Reformation vorführt. Wir besitzen darüber einen handschriftlichen, lateinischen Bericht und mehrere, textlich von einander abweichende, deutsche Ausgaben desselben. Der genaue Titel ist unbekannt; der Titel der ersten deutschen Ausgabe ist: *Ain Tragedia oder Spill gehalten in dem kunigklichē Sal zu Parisz* (s. l.) MDXXIIII.[1]) *Von den Studenten daselbst kunstreich erdichtet,* heisst es weiterhin. Reuchlin wirft dem Papste und den versammelten Kardinälen den beklagenswerten Zustand der Kirche vor und entfernt sich, nachdem er von einem im Sitzungssaale glimmenden Feuer die Asche entfernt hat. Erasmus kommt, wagt aber nicht, an dem Feuer zu rühren. Ulrich von Hutten dagegen wütet gegen die Versammlung und bläst das Feuer an. Luther endlich gibt ihm neue Nahrung, so dass es gefahrdrohende Dimensionen annimmt. Angespornt durch die ihnen vom Papste verheissene Belohnung, suchen die Bettelmönche vergeblich das Feuer zu löschen, aber anstatt Wasser giessen sie Spiritus darauf. Der Papst beschwört und bannt die immer mehr um sich greifenden Flammen. Umsonst. Und als er in ohnmächtigem Zorne wütet, ereilt ihn der Tod. Ob die Aufführung im „königlichen Saale zu Paris“ die Anwesenheit Franz' I. bedeutet, ist ungewiss, aber bei dessen da-

---

[1]) Cf. Geiger, *Archiv für Lit.-Gesch.* 1875, V, 543ff.; Picot, *Bull. du prot. fr.* 1887, p. 242; Goedeke, *Grundriss* II, 333; Holstein, *Die Reformation*, p. 193; Bapst, *Essai*, p. 156. Die drei deutschen Ausgaben befinden sich auf der Staatsbibl. zu München.

maliger Neigung zu den Neuerern nicht unwahrscheinlich.[1]) Das Stück muss den Zeitgenossen wohl bekannt gewesen sein. Farel scheint es Lefèvre übersandt zu haben. Dieser klagt in einem Briefe, dass solche Satire die herrschenden Gegensätze nur verschärfen könne.[2])

Das Stück lieferte 1530 den Stoff zu einer vor Karl V. zu Augsburg gespielten *Comoedia muta.*[3]) Aber während Franz, falls er damals anwesend war, das Spiel unserm Berichte gemäss gnädig aufnahm[4]), war Karl solchen Scherzen wenig geneigt. Den Schauspielern gelang es jedoch rechtzeitig dem drohenden Strafgerichte zu entfliehen.[5]) Die Autoren der beiden Stücke dürften, obwohl sie ihre Stellung nicht verraten, im protestantischen Lager zu suchen sein. Die Lauheit der sogenannten Gemässigten, die den Brand entfacht hatten, aber vor den letzten Konsequenzen ihrer Handlungsweise zurückschreckten, und die Nutzlosigkeit der Gewaltmassregeln von katholischer Seite sind von ihnen trefflich charakterisiert.

Ein weiteres Stück Reformationsgeschichte wird 1540 auf die Bühne gebracht. So berichtet wenigstens „*Ein Summa eines sehr artlichen und wolgemeinten Spiels, so zw paries inn Franckreich auff offenem platz inn französischer sprach inn diesem Jar 1540 gehalten ist.*“[6])

Die christliche Kirche, „*ein schone Jungfraw, inn einem ganz weissen kleide*“, klopft an die Zelte des Papstes, des Kaisers und der Könige von Frankreich, Portugal, Schottland, Dänemark und England und bittet um Hilfe. Aber alle

---

[1]) Verhandlungen mit Melanchthon s. p. 27.

[2]) Cf. Geiger, l. c., p. 536; Picot, l. c., p. 43; Herminjard I, 223. Farel selbst wird vielfach von Zeitgenossen für den Verfasser gehalten; cf. Geiger, l. c.

[3]) Goedeke, *Grundriss* II, p. 132; Masenius, *Speculum veritatis*, p. 664; Holstein, l. c., p. 196.

[4]) „Derenthalben nach Vollendung dieses Spills jedermann zu Gelächter beweget worden.“

[5]) Holstein, l. c., p. 196.

[6]) Buchwald, *Ein Reformationsschauspiel* etc., in: *Arch. f. d. Stud. d. n. Spr.* 1887, LXXI, 299 ff.; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 620.

haben zu viel mit den eigenen Angelegenheiten zu thun, um auf sie zu hören, und Ferdinand von Österreich, der ihr gerne beistehen möchte, hat kein Geld. „*Also hat dises spiel ein endt genohmen, inn welchem mancherley schoner spruch, auch viel tapffers und nötig bedencken, so zu diesen leufften sich reumet, von der Christlichen kirchen ist furbracht worden. Doch seindt ihrer funff aus denen, so solch spiel haben angericht, inn das Wasser, Sena genannt, geworffen und ertrencket worden.*“ Das durch die Hetzereien der Sorbonne und die Ketzerverbrennungen fanatisch erregte Pariser Volk war also für solche Anspielungen auf die Zeitereignisse empfindlicher geworden. Der Verfasser gehört aber jedenfalls zu den noch auf katholischem Boden stehenden Gemässigten.

Einen ausgesprochen protestantischen Standpunkt nehmen die folgenden Stücke ein, die dem Theater der französischen Schweiz angehören. So die *Moralité de la Maladie de Chrestienté* (1533).[1]) Der Autor zeichnet auf dem Titelblatte mit der Devise Y/ME/VINT MAL A/GRE, in der Th. Dufour das Anagramm von Matthieu, oder, wie er sich noch heisst, Thomas Malingre erkannt hat.[2]) Diese Auffassung wird durch ein Akrostichon am Schlusse der Moralität bestätigt, das den Namen Malingre ergibt.[3]) Ursprünglich Dominikaner in Blois, wird er einer der eifrigsten und hitzigsten Apostel der Reformation, so zwar, dass seine Unduldsamkeit den Unwillen Calvin's erregt.[4]) 1533 Pastor in Neufchâtel, ist er mit Antoine Marcourt, dem Verfasser der berüchtigten

---

[1]) *Biblioth. prot.* Paris, Rés. 1000, zusammengebunden mit *la Vérité cachée*, *Le livre des marchans* und *Déclaration de la Messe*, alles mit den gleichen Charakteren Pierre de Vingle's. Unter dem Titel: Cette moralité reprend Les Abus de Chrestienté, celui qui est en Christ enté Jamais a la mort ne mesprend. Cf. Picot, l. c., p. 343; Julleville, *Rép.*, p. 29; Rossel, *Hist. litt.* 334 ff.

[2]) *Catéchisme fr. de Calvin*, p. CXLIV und *Corresp.* ed. Herminjard IV, 46, Anm. 5; IV, 120, Anm. 1 über die Identität von Matthieu und Thomas Malingre.

[3]) M. besass überhaupt Vorliebe für Anagramme: Als Mitarbeiter an Olivétan's Bibelübersetzung (1535) nennt er sich M. Gramelin; Anderwärts Malingre de Bloys.

[4]) Godet, *Hist. litt.*, p. 67; Calvin nennt ihn *bestiola*.

Placards von 1534, einer der Autoren des Buchdruckers Pierre de Vingle, aus dessen Pressen unsere Moralität hervorging.[1]) Seit 1536 Pastor in Yverdon, richtet er eine poetische *Épistre à Clément Marot, en laquelle est demandée la cause de son département de France.*[2]) Von 1546—56 war er Pfarrer zu Aubonne und starb 1572 bei seinem Sohne Daniel Malingre, Pastor zu Vuarrens.

Der Docteur der Moralität ist unverkennbar er selbst, als Vertreter der Reformation. Als Prolog gibt er eine kurze Inhaltsübersicht und erklärt den Zweck seines Stückes:

Peuple auditeur de la moralité,
A bien faire par elle es incité.

Im Epiloge kommt er darauf zurück:

Ce jeu moral est pour nous adresser
A Jesus Christ, qui les errantz radresse.
Vous avez veu comment peché nous presse...
Mes bons seigneurs, c'est pour vous enseigner.

In langer Rede setzt er die Theorien des Protestantismus auseinander. Er bekämpft Hypocrisie, die *vestue en nonnain* — die Kostüme der Schauspieler sind hier genau vorgeschrieben — das Papsttum und seine Lehren vertritt. Peché ist ihr Begleiter und Spiessgenosse. Er braut der armen, kranken Chrestienté einen abscheulichen Gifttrank von so verführerischem Aussehen, dass sie ihn, trotz der Warnung von Inspiration und Docteur, zu sich nimmt und ihren Zustand bedenklich verschlimmert. Chrestienté ist im Grunde die im Mittelalter so beliebte Verkörperung des Everyman, der Menschheit, die stets gewarnt, immer wieder der Versuchung unterliegt, aber durch die göttliche Gnade gerettet wird. Ihr stehen Foy, Esperance und

[1]) Dufour, l. c., p. CXVIII u. CXLII. Notiz über Pierre de Vingle; die Bibel Olivétan's ibd.; seine andern Drucke p. CC; Marcourt, Autor des *Livre des Marchands, Déclaration de la Messe* etc., p. CXLII. Um seine Bücher in Frankreich nicht als ketzerisch verdächtig zu machen, bedient sich Vingle falscher Namens- und Ortsangaben.

[2]) Dufour, l.c.; Rossel, *Hist. litt.* I, p. 356. (*Thomas* Malingre.) Verschiedene Einflüsse, wie Marot's, des *Rosenromans* etc. auf die *Mal.* sind unverkennbar.

Charité zur Seite. Médecin ist Christus, der sich der Leidenden erbarmt und ihr Inspiration zu Hilfe schickt. Ein Aueugle und sein Varlet, die nach Art der englischen Clowns die komischen Rollen im Stück übernehmen, verfolgen den Papismus mit dem bittersten Spotte.

Also Chrestienté ist krank! Sie ist es nicht seit heute! *Il y a desia longuement, Que Chrestienté est debile.* [1]) Hypocrisie und ihr Anhang ist schuld daran:

Certes depuis quattre cens ans
Ilz ont introduit Heresie.

Die Bibel haben sie ihr geraubt und nach Gutdünken glossiert. Christus ist nicht mehr der einzige Mittler zwischen Gott und den Menschen. Médecin und Docteur untersuchen den Urin der Patientin. Der Docteur zählt ihre Krankheiten auf und folgert: *C'est par Peché et sa poison.* Médecin geht weiter; die Papisten haben das Unglück angerichtet. Womit wird man die Kranke heilen? Mit Messen, Fasten, Gebeten, Pilgerfahrten, wie Hypocrisie vorschlägt? Mit Stiftung einer Kapelle oder gar dem *grand pardon de Rome?* Nein, mit der Bibel, mit dem Glauben:

La parolle luy porterez.
Et par la foy la purgerez . . .
Elle se doibt regir par Foy
Et par Euangile et la Loy
De Jesus Christ, non par l'humaine
Tradition . . .

Treffend sagt Varlet:

Cela sent un peu son Luther. [2])

Man verabreicht also zuerst das Universalmittel: *grace justifiante.* Dann sendet man Inspiration zum apoticaire, der die Arznei bereiten soll; der aber wohnt *rue de saincte*

---

[1]) 1433 *Église* ist krank (cf. p. 15); 1523 *Monde* ist krank (*Sottie de Genève* p. 35); c. 1525 *Foy* ist krank (*Theologastres* p. 115); 1528 die *Messe* ist krank (Nikolaus Manuel: *Krankheit u. Testament der Messe*, gespielt zu Bern, Holstein, l. c., p. 171); 1533 *Chrestienté* ist krank; 1561 der *Papst* (*Pape malade* p. 143); 1568 *Monde* (*Monde malade* etc. p. 154).

[2]) Cf. Sottie de Genève, siehe weiter oben, p. 34.

Bible, *C'est a l'enseigne de la Croix.* Die Arznei besteht aus *langue d'Homme, de Lyon, de Bœuf* und *d'Aigle*, welche die vier Evangelien bedeuten; das Ganze wird in gutem, weissem Weine gekocht; dieser Wein bedeutet die göttliche Liebe, ohne die keine Gnade und Verzeihung möglich ist. Chrestienté wird geheilt und nun nicht anstehen, ein wirkliches, nicht nur äusserlich gutes Werk, wie Hypocrisie empfiehlt, zu thun. Aueugle und Varlet, früher schmählich abgewiesen, werden freundlich aufgenommen und gelabt. Chrestienté verspricht, von Hypocrisie und Peché zu lassen, die sich erzürnt zurückziehen:

Je me voy au pape de Rome,
Allons, peche, cest nostre cas . . .
Mauldictz soient ces bibliens
Qui vont l'euangile prescher.
Mais il leur sera rendu cher,
Car ie les feray tous rostir . . . .
Bibliens ne sont que heretiques
Contredisans aux loix humaines.

Die Moralität gehört zu den wenigen protestantischen Tendenzstücken, deren Aufführung beglaubigt ist. Ob sie in Neufchâtel, dem Wirkungskreise Malingre's, gespielt wurde, ist nicht bekannt. Jedenfalls war sie ehedem sehr beliebt. Sie scheint jene *ystoyre* zu sein, die am 2. Mai 1546 zu Genf aufgeführt wurde, nachdem Calvin seine Zustimmung erteilt hatte, da sie zur *augmentation* und *édification de la parole de Dieu* diene.[1]) Sicher ist ihre Aufführung zu Beaulmes am 2. Juni 1549.[2]) Ferner lieferte sie den Stoff zu einer Moralität, die 1558 zu La Rochelle zu Ehren des Besuchs des Königs von Navarra und seiner Gemahlin Jeanne d'Albret gespielt wurde.[3])

---

[1]) Cf. oben, p. 104.

[2]) Pierrefleur, *Mémoires*, Neudruck p. 246 (CCI) [1549]: «*D'une farce jouée au village de Beaulmes. Le Dimanche 2 de Juin, a esté jouée une moralité au dit lieu, à treize personnages, et s'appeloit la ditte farce: Chrestientié qui estoit malade. Elle fust jouée à la faveur des Luthériens.*»

[3]) Vincent, *Origine et Progrès* etc., p. 51 ff.

Ein totkrankes Weib schleppt sich klagend und weinend auf die Bühne und bittet um Hilfe. Der Pfarrer eilt herbei, und mit ihm die ganze Welt- und Ordensgeistlichkeit, ohne mit ihren Reliquien, Ablässen etc. helfen zu können. Da nimmt sie ihre Zuflucht zu einem bescheidenen, unscheinbaren Fremdling, der ihr ein Buch voll trefflicher Rezepte gibt. Voll Vertrauen wendet die Kranke diese an und gesundet. Nun empfiehlt sie voll Freude den Zuschauern dieses nützliche Buch, dessen Namen sie nicht aussprechen dürfe. Aber man gebrauche es mit Vorsicht, „denn es ist heiss, wenn man es anrührt, und riecht nach dem Scheiterhaufen“.[1]) Was ist dies Buch anders als das Neue Testament? Das Rätsel wurde von den Zuschauern leicht verstanden und viele von ihnen traten nach der Aufführung zum Calvinismus über. Deshalb war die Entrüstung des katholischen Klerus gross, und den Schauspielern wäre es schlimm ergangen, wenn der König von Navarra nicht für sie eingetreten wäre.

Einer weiteren Aufführung, die ca. 1560 zu Grenoble stattfand, scheint neben der *Maladie de Chrestienté* der *Mercator* des Naogeorg zu Grunde zu liegen.[2]) Dort gibt man der kranken Religion als Brechmittel *Vérité* ein, worauf sie alle Unreinigkeiten, wie Mitren, Messgewänder, von sich gibt. Dieser Aufführung soll Margarete, Gemahlin des Herzogs von Savoyen und Tochter Margareten's von Navarra, beigewohnt haben.

---

[1]) *«qu'il est chaud au toucher, et qu'il sent le fagot.»*

[2]) La France prot., 2e éd. III, 482, Anm. *Comédie Hérétique de «la Religion et la Vérite»* (nach der *Biographie de M. le Cte Douglas Calignon*, p. 327): *«Il (M. Galleys, serviteur de C.) ouist a Grennoble les Comediens de la reyne Marguerite* (1549!) *laquelle estoit de la Religion et qui estoit sœur du grand Roy François, laquelle alloit par la France enseignant ladite Religion soubz couleur de comedies* (!), *sans que nul pour lors l'ozast contredire et particulièrement au dit grenoble ou elle fist représenter la Religion mallade ... il fust ordonné que la ditte Religion pour sa santé se serviroit d'une drogue qu'on appeloit la Vérité ... on luy prepara ung ponoir ou elle se deschargea de quantité de mauvaises humeurs ... de testes mitrées surplis etc.»* *La France prot.* will unter der Marg. v. 1560 die Herzogin von Savoyen, gleichnamige Tochter († 1574) der bekannten Dichterin, verstanden haben. Dies ist die einzige Spur jenes Stückes.

Mit der *Maladie de Chrestienté* wurde von Pierre de Vingle eine andere Moralität gedruckt: *La Verité Cachée.*[1]) Bedeutende Unterschiede in Sprache und Verskunst widerlegen die Annahme Dufour's, dass dieses Stück gleichfalls Malingre zuzuschreiben sei. Auch trägt sie keines der Anagramme, mit denen Malingre seine Werke gezeichnet hat.

Verité, die lange verborgen gewesen ist, wird von Gott befreit und auf die Erde gesandt. Sie beauftragt Ministre, das Volk zu rufen, dass sie ihm die Wahrheit verkünde. Das Volk ist erstaunt, denn es hat nie von Verité gehört:

Quelle est ceste Verité donques?
Je n'ouy d'elle parler oncques,
Est-ce quelque chose nouuelle?

Unterwegs begegnet das Volk Aucun, und lädt ihn ein, ihm zu Verité zu folgen. Dieser schliesst sich unter heftigen Ausfällen auf die Priester und den katholischen Gottesdienst an. Verité besteigt die Kanzel und meldet, dass sie, nachdem sie in Deutschland und England anerkannt sei, auch Frankreich, Spanien und Italien gewinnen wolle. Es folgt eine lange Predigt, worin die protestantischen Lehren ausführlich dargelegt und die katholischen bekämpft werden. Ministre wäre wohl damit einverstanden, wenn Verité ihn nicht auf seine Macht, seinen Reichtum und sein Wohlleben zu verzichten geheissen hätte. Peuple, das sehr an seinem Priester hängt, gibt ihm recht, als er es von Verité abzubringen sucht, obwohl es sich anfangs wundert, dass er jetzt gegen sie spreche, nachdem er selbst es gerufen, sie zu hören.

Auarice und Symonie kommen hinzu und überreden Ministre, die Gewalt an sich zu reissen. Wirklich wird Verité von ihnen *en quelque lieu bas et obscur* eingeschlossen.

---

[1]) Paris, Bibl. prot. 1000 (mit Mal. de Chrest. zusammen) s. l. s. a. [Neuchâtel, Pierre de Vingle, c. 1533] erste Ausgabe; die Angabe *corrigée et augmentée* ist fingiert. Bibl. Nat. [Inv. Rés. Yf. 4, 684] s. l. (Genève) de l'imprimerie d'Antoine Cercia MDLIX, wird von Picot, der die Moralität im *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 355 ff. bespricht, p. 363 nicht erwähnt. In dieser Ausgabe fehlt das (bei Picot abgedruckte) *Preco* des Titelverso's. Cf. Dufour, *Catéchisme* etc. (Préface); Julleville, *Rép.*, p. 101.

Als Verité verkleidet, besteigt Symonie die Kanzel, und hält eine wahre Parodie von einer Predigt, die jener der Verité direkt zuwiderläuft. Wie die Rede der Verité aus lauter Bibelsprüchen zusammengesetzt ist, so ist die der Symonie reichlich mit lateinischen Brocken gespickt. Sie ermuntert das Volk, nur fleissig den Geistlichen und Mönchen zu schenken. Der Refrain ihrer Rede ist:

Apportez-nous de vos moutons,
Voilà la première [*seconde*, etc.] *partie*
Hem, hem, hem.

Dem Volke hat die Rede ob ihres gelehrten Anstrichs gewaltig imponiert. Daher ist es auch vergeblich, dass Aucun jetzt den Predigtstuhl besteigt und seinerseits in langer Rede den Betrug aufzudecken sucht. Er sagt dem Volke einige bittere Wahrheiten, die es ganz gegen ihn einnehmen. Zum Schlusse bemerkt er Verité in ihrem Gefängnisse und befreit sie trotz des Widerstandes von Auarice und Symonie. Verité dankt Gott für ihre Befreiung und verspricht Aucun, ihn die Wahrheit zu lehren. Die Moral der Geschichte ist nicht neu: Die Wahrheit ist nicht für die grosse Menge, sondern nur für den aufgeklärten Einzelnen, der für sie alles zu erdulden bereit ist.

Es ist zweifelhaft, ob das Stück je aufgeführt wurde. Dramatisch wirkt es jedenfalls infolge seiner Längen nicht. Beachtenswert ist, dass hier zum erstenmal auf der französischen Bühne der Papst als Antichrist behandelt wird:

Qu'en dites-vous, fols Papereaux,
Et vostre Pape l'Antichrist? . . .[1])
Ausi sur tous veut dominer,
Pour l'Evangile exterminer.
Il se fait nommer Dieu en terre,
Bref le Pape est a Christ contraire,
Plus qu'on ne sauroit jamais croire.

---

[1]) Luther war hierin vorangegangen. Er verglich die Siebenhügelstadt mit dem siebenköpfigen Ungeheuer in der Offenbarung Johannes. (Kap. XIII, XX.) Auch Farel bediente sich dieses Vergleiches, s. Merle d'Aubigné, *Hist. de la Réf.* IV, 356.

Die Bibel legt er zu seinen Gunsten aus; daher seine Macht. Also muss Verité, die diese Macht bedroht, beseitigt werden:

Auarice: *Songeons quelque cruelle peine*
Pour ruiner elle et sa voye:
Mettons la dans la terre, qu'on n'oye
Jamais icy d'elle parler.

Ministre: *On la deuroit plustot brusler . . .*

Aucun, der Ministre's Worte aus der hl. Schrift widerlegt, wird gleich als Ketzer verschrieen:

De sainct Paul fais plus de paroles
Que la Sorbonne en ses escolles
Il te faut excommunier.

Warum, ruft dieser, widerlegt ihr mich nicht aus der Bibel? — Eigentümlich ist die Stellung des Peuple. „Lass meinen Prälaten in Ruh", sagt es zu Aucun, denn er ist nachsichtig gegen seine Schwächen und Fehler. Verité dagegen ist streng und fordert, dass es auf die Welt und ihre Freuden verzichte. Peuple aber will gut essen und trinken, viel Geld haben, und sich um nichts kümmern. „Ich möchte," sagt es,

. . . «*vivre comme mes anciens*
Et ne me chault de nouveaulté.»

Ein neues Beweisstück zu dem, was wir von ihm gelegentlich Gringore's *Sottie* bemerkt haben! Es liegt in dem Stücke der Unmut eines eifrigen Reformierten über die langsamen Fortschritte, welche die Reformation infolge der Lauheit und Teilnahmslosigkeit des Volkes machte.

Wir wenden uns nun zu einem Stücke aus dem Repertoir der Libertins Spirituels. Inhalt und Sprache verweisen es dahin. Es ist die Moralität *L'Affligé*, *Ingnorance et Congnoisance.*[1]) Die Libertins entfernten sich mit der Zeit immer mehr vom Katholizismus und langten endlich beim Calvinismus an. Diese Wandlung scheint sich 1545 so ziemlich vollzogen zu haben. Nach Julleville ist Affligé der

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 82; Picot, *Théâtre mystique* etc., Einleitung und p. 221. — Text nach Leroux, *Recueil* IV, 2. Schreibweise *Ingnorance* neben *Ignorance* etc.

von Ingnorance lange in Unwissenheit und Irrglauben gehaltene Mensch, den Congnoisance, i. e. der Protestantismus, zu befreien kommt. Doch ist der Protestantismus der Congnoisance nicht der rein calvinische, da er mehrfach in Gegensatz zu dessen Lehren tritt. Es ist vielmehr der Mysticismus der Libertins Spirituels mit seiner Lehre von der göttlichen Gnade und Liebe, der Abtötung des Fleisches und der Weltflucht und seiner allegorischen Auffassung der Bibel, deren Lektüre sie gleich den Reformierten für den Laien fordern.[1])

Affligé, den Monde, chair, deable in gleicher Weise bedrängen, schmachtet unter der Herrschaft der Ingnorance schon seit

Mil cinq cens ans, quarante cinq compris.

Das Stück ist also im Texte selbst datiert (1545). Nun sucht er sich zu befreien:

Et sy pretemps un iour me prebender
Soublz les effaictz de pure verite.

Aber Ingnorance will ihn nicht lassen. Keine Auflehnung, oder

Du mort mortel ie te rendray captif.
Est il pas dit, prefix et limite
Que mon pouuoir a viue auctorite?

Wahrheit, die hl. Schrift wolle er? Die gebühre dem Laien nicht:

Appartient il a un rural esprit
En verite auoir sa demourance?
Sous verité on vacille et chancelle
Et soublz mensonge or a prou, on peult veoir.

Also, schliesst sie,

Des antiens il fault ensuyuir l'ombre.

Affligé aber hofft, dass ihm die Wahrheit werde zu teil werden, und zwar mit Hilfe von *ceste grace infuse;* dabei legt er seine Ansicht von der Gnade dar. Der Ingnorance ruft er zu:

Vous ensuyues les actes d'Enthechrist.

---

[1]) Cf. p. 73.

Diese ergrimmt:

Baise le chef ains ouser de menace,
T'apartient il contre moi contester?
Bas le genouil, villain! toy et ta race.

Congnoisance kommt Affligé zu Hilfe:

Lasche cest homme, Ignorance dannee,
Que maudict soyt l'an, le moys et iournee
Que l'Aflige as ainsy irite.

Ingnorance wagt noch einige Einwände:

Est il urgent c'un simple homme endoctrine
Qui n'est merque du caractaire ou signe?

Congnoisance aber erklärt, dass alle *merques* (= *marqués*) sind, die getauft wurden, den wahren Glauben und die wahre Liebe besitzen. Sie berührt Affligé und Ingnorance mit dem *glaiue ou le diuin esprit est resident*, dem *glaiue flambant de la parolle*, mit welchem Farel und Calvin die katholische Kirche bedrohten. Und sofort fühlen beide die göttliche Gnade und die Erkenntnis der Wahrheit in ihr Herz einziehen. Demütig und dankbar empfängt Affligé die unverdiente Gnade; reuevoll und freudig gesteht Ingnorance ihre Bekehrung. Zum Schlusse werden die Zuhörer aufgefordert, auf die göttliche Gnade und Liebe zu vertrauen. Als den protestantischen Doktrinen widersprechend sind folgende Verse hervorzuheben. Gegen die wörtliche Auffassung der Bibel: Ingnorance: *Le glaiue occit.* Congn.: *Ainsy fait bien la lettre.* Darauf nach der Lehre der Libertins: *Mais qui la prent en esprit reconforte.* In *Verité Cachée* sagt der katholische Ministre: *Il faut l'Escripture gloser, La lettre occit,* worauf er von Verité widerlegt wird. Gegen die Prädestinationslehre scheinen sich folgende Verse zu wenden: Affligé: Christus ist in der Jungfrau Mensch geworden.

Or, veu ce faict, a il afinité?
A l'un ou l'aultre veult il que l'un soyt mort (Elfsilber!)
Et l'aultre vif? non; ains veult que unite
Soyt a nous tous, en portant verite
Jusque au danger de prison ou de mort.

Diese Verse enthalten die gewöhnlichen katholischen Einwände gegen die Prädestination. Die letzte Zeile zeigt, dass

der Verfasser die Konsequenzen seiner religiösen Überzeugung nicht scheute. Die Moralität ist ausnahmsweise in Zehnsilbern geschrieben.

Weitere Stücke sind uns nicht erhalten. Pierrefleur berichtet in seinen Memoiren von einer Farce *La Prophétie de Jeremie et la destruction de Jerusalem*, die 1549 zu Lignerolles mit grossem Pomp vor zahlreich versammeltem Volke in Scene ging.[1]) Desgleichen wurden 1550 zu Angers auf der Place Neufve zwei Moralitäten gespielt, deren Aufführung drei Tage dauerte: ein ungedruckt gebliebener *Dialogue des Moynes* in Alexandrinern von Lézin Guyet und eine Moralität in Versen, *Le Monde Renversé* von Martial Guyet.[2]) Die satirischen Anspielungen, die sich die Verfasser zu Schulden kommen liessen, zogen ihnen die Verurteilung zum Feuertode zu, dem sie sich rechtzeitig entzogen. Sie wurden am 22. Aug. 1556 auf der *Place des Halles* in *effigie* verbrannt. Lézin starb c. 1580; das fernere Schicksal Martial's ist unbekannt.[3])

Die mittelalterlichen Formen der Moralitäten und Farcen bestehen bis zum Ende des Jahrhunderts fort. Doch bringt dessen Mitte zwei wichtige Ereignisse für die französische Literatur im allgemeinen, und für das französische Theater im besonderen. Das Erscheinen von Jodelle's *Cléopâtre* im

---

[1]) P. 348, CCXCIX: «*D'une histoire jouée a Lignerolles. Le Dimenche apres la Sainct-Jehan, fust jouée une farce, autrement ditte histoire, appellée La Prophetie de Jeremie et la destruction de Jerusalem, et fust jouée magnifiquement, avec grande assemblée de peuple. La ditte histoire tendant la pluspart en derision des Prestres et de toutes gens ecclesiastiques.*» In demselben Jahre (ibd. p. 347) CCIII: «De la farce et moralité jouée à Romamostier. Le dimanche 16 du dit mois de Juin, a este jouée à Romamostier une moralité appellée l'histoire de Daniel et son fils, ensemble le mariage de Sara, laquelle fust bien et magnifiquement jouée; et dura le dit jeu jusques à quatre heures apres midy.»

[2]) Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 625—26; daselbst auch Abdruck des Todesurteils über Lézin Guyet, M. Guyet u. andere, «*accusez du crime d'hérésie*».

[3]) Über Aufführungen zu Agen (1553), Clairac (1554: *La Prise de Réformation*), Libourne (1555), s. H. Patry, *Le th. populaire prot. en Guyenne*, in: *Rev. d'Art dram.* 15. Juli 1902, p. 248 ff. u. *Bull. du prot. fr.* 1901, 523 ff., 1902, 141 ff.

Jahre 1552 als Folge von Du Bellay's Manifest stellt die bewusste Reform des französischen Theaters nach antikem Muster dar. Aber schon 1550 erfolgt mit De Bèze's *Abraham* die Umbildung des Mystère zum biblischen Drama der Protestanten.[1]) Die protestantischen Reformatoren waren in den klassischen Wissenschaften gut unterrichtete Männer. Sie kannten sehr wohl das antike Theater; sie erinnerten sich seiner bei Abfassung ihrer Dramen und nahmen daraus, was ihnen von Vorteil schien.

Der Einfluss der Antike ist es auch, der eine grosse Anzahl von Moralitäten mit den Namen Tragödie und Komödie belegen lässt. Besondere Schwierigkeit bot den Verfassern die Verbindung von Tragischem und Komischem. Da finden wir denn, namentlich unter den lateinischen und deutschen Stücken, die bekannten Mischworte Tragicomoedia und Comicotragoedia.[2])

Auf dem französischen Theater begegnen wir 1554 einer von Henry de Barran verfassten *Tragique Comedie Françoise de l'homme justifié par Foy*[3]), die nach des Autors Angabe zwei Jahre vor ihrer Drucklegung verfasst worden war. Man weiss wenig von Barran's Leben. Ehedem Mönch, scheint er in Genf zum Prediger ausgebildet worden zu sein und dann als Apostel in Frankreich gewirkt zu haben.[4]) Wiederholt von Anton von Navarra aus der Gefangenschaft befreit, lebte er wahrscheinlich später an seinem Hofe und vertrat die dortige gemässigte Richtung im Gegensatze zum extremen Genf. Dies tritt auch in seinem Stücke zu Tage. Er mildert seine Angriffe auf die katholische Kirche und ihre Geistlich-

---

[1]) Morf, *Geschichte*, p. 198.

[2]) Jundt, *Die dramatischen Aufführungen*, p. 6; Morf, l. c., p. 207: „*Tragicomédie*, eine Bezeichnung, die zunächst dieser erbaulichen Dramatik der Protestanten eigentümlich ist und hier seit der Mitte der fünfziger Jahre als Titel von Stücken begegnet, welche die traurigen Prüfungen und die fröhliche Errettung der Frommen darstellen."

[3]) Julleville, *Rép.*, p. 69; La Vallière, *Bibl.* I, 142; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 626. — Text in der Pariser Bibl. Nat. [Inv. Rés. Yf. 4,064].

[4]) *La France protestante*, 2e éd. I, 872; 1e éd. I, 263.

keit, indem er ihre Lehren durch einen Rabby, i. e. einen jüdischen Pharisäer vertreten lässt. Nur selten finden sich Ausfälle wie *Ces accrocheurs de benefices Et pourchasseurs de grans offices,* welche deutlich verraten, an welche Adresse sich die Angriffe richten. Der Autor glaubt, wenn Verfasser, Darsteller und Publikum gleich ernst und gottesfürchtig der Bühne gegenüberstehen, sich an die scenische Darstellung einer so ernsten Sache machen zu dürfen, wie es die Rechtfertigung durch den Glauben ist. Er bedauert, dieses Thema in seinem Werke nicht vollständig erschöpfen zu können und stellt einen Prosatraktat darüber in Aussicht. Wir wissen nicht, ob er erschienen ist. Jedenfalls entging es ihm, dass ein kurzes Bühnenspiel wirkungsvoller ist, als der längste Prosatraktat.

Barran lässt uns keinen Augenblick darüber im Zweifel, was er sagen will. Ein Prolog zeigt den Inhalt des Stückes an; jedem Akte geht ein ausführliches *Argument* vorher. Satan, *qui enrage desirant mal faire*, entsendet Concupiscence, Peche und Mort, den Menschen in seine Gewalt zu bringen. L'Homme beklagt seine Schwäche; wohl kennt er Loy, und weiss, dass er ihr gehorchen muss. Aber in seinem Fleische lebt ein anderes Gesetz. Loy ist vom Esprit de Crainte begleitet, der ihn in beständiger Furcht vor der Sünde hält, so dass er sich überaus unglücklich fühlt. Es gelingt daher Concupiscence leicht, sein Misstrauen zu besiegen, ihm die Augen zu verbinden, auf dass er Loy nicht mehr sieht, und so sein Gewissen einzuschläfern. Sie überzeugt ihn, dass er mit Hilfe seines freien Willens thun könne, was er wolle; denn

Il n'est rien qui tant luy desplaise
Qu'estre mis en subiection.

Sie bringt ihn soweit, dass er Loy zerreisst. Rabby und Paul sehen die Gefahr, in die er sich dadurch stürzt. Während der erstere ihm seine Schlechtigkeit vorwirft, spricht ihm der letztere milde zu:

Il est certain qu'un noble cœur
Veut estre mené par douceur.

Aber seine Worte von der göttlichen Gnade, die dem

reuigen Sünder verzeiht, finden kein Gehör. Rabby erhält das Versprechen, dass Homme der Loy gehorchen werde; da er es aber nicht kann, verhüllt Rabby ihr Gesicht, und empfiehlt Homme, gute Werke zu thun: er wird ein hypocrite und Pharisäer, der selbstzufrieden betet:

Mon Dieu, ie vien en ta maison,
Estant par mes faitz rendu iuste:
Je ne fay mal ne chose iniuste:
Ains garder tes commandemens . . .
Tous les autres, comme je voy,
Sont paillardz, larrons, faulx tesmoings;
Mais moy, seigneur, pour tout le moins
Je jusne deux fois par semaine.

Dafür erwartet er seinen Lohn hienieden und im Himmel. Als aber Paul der Loy den Schleier abreisst, wird seine Heuchelei kund. Durch Satan zur Verzweiflung getrieben, will er sich ein Leid anthun. Vergeblich will ihm Rabby mit seinen guten Werken helfen. Endlich erbarmt sich Paul und verlangt von Gott die Entsendung von Foy und Grace, die Homme wieder Hoffnung fassen lassen. Concupiscence und Péché sind jetzt machtlos. Guten Mutes verspricht er, Loy so gut als möglich zu befolgen, das Fehlende, hofft er, werde die göttliche Gnade ersetzen; so ist ihm das Paradies sicher.

Trotz des Namens *Tragique Comédie* und der Einteilung in Akte und Scenen haben wir eine Moralität vor uns. Ob sie gespielt wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls hatte Barran sie für die Bühne eingerichtet; dafür spricht einerseits die Anrede an die Zuhörer:

Plais vous donc nous donner doux silence . . .,

andererseits die Bemerkung der Vorrede: „Ich habe das Stück in Akte und Scenen eingeteilt, nicht sowohl aus Nachahmung der komischen Dichter, als für die Anordnung der *propos* und der Dialoge, damit man diese bei Gelegenheit leichter aufsagen könne.“ [1]) Diese Worte zeigen zugleich, dass Barran von der antiken Tragödie beeinflusst war.

---

[1]) Aus dem Abdrucke der Vorrede in *La France prot.*, 1e éd. I, 265.

Die Zurückhaltung der Barran'schen Satire vermisst man zu sehr bei den Genfer Autoren. Dort sahen sich zwei Buchdrucker, Jean Crespin und Conrad Badius, veranlasst, selbst zur Feder zu greifen und mit Übersetzungen, wie mit eigenen Produkten ihre Pressen zu versehen.

Jean Crespin, Crispin oder Crispinus wurde c. 1520 zu Arras geboren.[1] Nachdem er zu Paris die Rechte studiert hatte, wurde er seines Glaubens wegen aus Frankreich verbannt und kam 1548 mit de Bèze nach Genf, wo beide eine Druckerei zu gründen gedachten. Aber nur Crespin brachte die Idee zur Ausführung. Wie die Étienne, mit denen er in der Ausführung seiner Drucke wetteiferte, stellte er seine Kunst in den Dienst seines Glaubens. Als Gelehrter versah er selbst seine Ausgaben mit Vorreden und Anmerkungen, übersetzte lateinische und italienische Schriften gegen den Katholizismus und war auch selbständig literarisch thätig.

Zu den bekanntesten seiner eigenen Werke gehört *Le livre des martyres depuis Jean Huss jusqu'en* 1554. 1558 übersetzt er aus dem Italienischen des Francesco Negro[2]) die *Tragedie du Roy Franc Arbitre*, die Beauchamps[3]) und Lenient für ein dramatisches Werk hielten. Letzterer sagt von ihr: «*La tragédie du roi Franc Arbitre* (1558) *faisait concurrence à la Cléopâtre de Jodelle.*»[4]) Ein Prosatraktat von 426 Seiten! Im Grunde ist es nur ein dialogisiertes Pamphlet von unheimlicher Beredsamkeit. Das Buch strotzt von Ungeheuerlichkeiten. Alles, was ein protestantischer Autor auf

---

[1]) *La France protestante*, 2e éd. IV, 885 ff.

[2]) *Della tragedia di M. Francesco Negro Bassanese intitolata Libero arbitrio, editione seconda con accrescimento dell' anno 1550.* 8°. 176 ff. signa a-y. Brunet, *Manuel* IV, 34, setzt die erste (verlorene) Ausgabe 1546 an. *Tragedie du roy franc-arbitre nouuellement traduite d'italien en françois (Genève) chez* Jean Crespin, MDLVIII. Vom Verfasser benützte Ausgabe: *Imprimée a Villefranche* 1559. 8°. 426 SS. Pariser Bibl. Nat. [Inv. Rés. Yf. 4,672]. Lateinische Übersetzung von Negro selbst, gedruckt bei Crespin, 1559. 8°. Englisch (*Freewyl*) von Henry Cheeke s. a. (c. 1589). 8°.

[3]) *Recherches* etc., p. 29.

[4]) *La Satire en France au 16e s.*, p. 584.

dem Herzen haben kann, wird wiederholt in oft fünfzig Seiten langen Reden ausgeführt. Und das alles zu dem Zwecke *de venir à la cognoissance aussi de ceste noble grace iustifiante!* Schwerverständliche Allegorien und Ausdrücke, denen der Autor zuweilen einen langen Kommentar beigibt, machen das Buch heute ungeniessbar. Zu Grunde liegt die *Mappemonde papistique* des Théodore de Bèze.[1])

Erfreulicher ist Crespin's Übersetzung des *Mercator seu iudicium* von Thomas Naogeorgus (Th. Kirchmair von Straubing) unter dem Titel: *Le Marchant converti.*[2]) Erich Schmidt rechnet Naogeorgus' Stück zu den genialsten Tragödien des 16. Jahrhunderts. Das Original erschien 1540, die französische Übersetzung zuerst 1558. Ausserdem fand das Stück vier hochdeutsche Bearbeitungen (1540—1595), deren bedeutendste die von J. Rulich in Augsburg (1595) ist[3]), eine friesische, eine böhmische, zwei holländische (eine

---

[1]) Über das in der *Mappemonde* beschriebene, sonderbare *royaume des bonnes œuvres* hat der Papst den König Franc Arbitre gesetzt. Seiner Herrschaft, die seit Luther's Auftreten bedroht ist, macht *grace iustifiante* ein Ende, indem sie ihm auf Gottes Befehl das Haupt abschlägt. Mit dem Glauben vom freien Willen wird auch das Papsttum dem neuen Glauben von der Rechtfertigung durch die Gnade weichen. Petrus und Paulus tragen die protestantische Lehre vor. Und das Resultat? Ein einziger Bekehrter: Bertaut, *Barbier de la Court*, der die Bibel fleissig liest. In dieser Hinsicht erinnert das Buch an die *Verité cachée*. Über die Mappemonde cf. Rossel, *Hist. litt.* I, 171 ff.

[2]) *Tragœdia alia nova mercator seu iudicium, in qua in conspectum ponuntur Apostolica et Papistica doctrina etc. Thoma Naogeorgo Straubingensi autore. Anno* CIↃ IↃXC, Königl. Bibl. zu Berlin, [Xf. 1711. 8°] *Le Marchant Converti, tragedie excellente, En laquelle la vraye et fausse Religion au parangon l'une de l'autre sont au vif representées ... De l'imprimerie de Jean Crespin, MDLVIII.* 2. Aufl. ibid., MDLXI (beide in der Bibl. zu Wolfenbüttel). Ausserdem wurde vom Verfasser benützt die Ausgabe von 1591: *Item suit la Comedie du Pape malade ... A Geneve, Par François Forest, MDXCI.* Bibl. Nat. Paris [Inv. Rés. Yf. 4,568]. Cf. Brunet, *Manuel* IV, 7; *La France prot.*, 2e éd., l. c.; Rossel, *Histoire* etc. I, 314. Artikel von Erich Schmidt, *Allgem. Deutsche Biographie* XXIII (1886), 245 ff.; Holstein, *Die Reformation*, p. 209, 211; Goedeke, *Grundriss* II, 334.

[3]) *Der Kauffmann oder das Gericht. Eine Geistliche Tragödi ... in Latein beschrieben durch Thomam Naogeorgum ... in Teutsche Reymen*

in Versen). Eine lateinische Aufführung zu Strassburg (1560) wird von P. Canisius S. J. geschildert[1]) Ein Auszug, *Tragœdia nova*, verfasst von Martin Gravius aus Stettin, wurde zu Mediasch in Siebenbürgen gespielt. Rulich's Übersetzung wurde nach seinem Berichte am 28. April 1591 im Schlosse zu Neuburg a. D. vor vielen fürstlichen Personen, darunter dem Kurfürsten von Sachsen aufgeführt. Von den Söhnen des Pfalzgrafen Philipp Ludwig hatte der jüngere, August (geb. 1582), die Rolle des Argumentator, der ältere, Wolfgang Wilhelm, (geb. 1578), die des Gewissens übernommen. Adelige Mitschüler vom Neuburger Gymnasium spielten die übrigen Personen.[2]) Durch diese Thatsachen wird Rossel's Zuteilung des Werkes zur Pamphletliteratur hinfällig. Denn auch Crespin's Übersetzung, von der keine Aufführung bekannt ist, war im Hinblick auf die Bühne geschrieben:

---

gebracht durch M. Jacobum Rulichum Augustanum. Getruckt im Jahr MDXCV. München, Staats.-Bibl. [P. o. lat. 1003. 8°].

[1]) Canisii, Petri S. J. *Epistulae et Acta.* ed. O. Braunsberger, p. 627 ff.; J. Canisius J. Lainio, Aug. Vind. 3. Maii 1560 ... (p. 629): *Ad peiora semper sollicitat Sathan ... Inde porro ad ludos theatricos, ad horrenda comoediarum et tragoediarum spectacula curritur ... In Monasterio Praedicatorum Argentinae quem ludum nuper exhibuerit Sathan, paucis adijciam. Acta est tragoedia, sed plane blasphema, quam piae aures et mentes non possunt non execrari, Mercator producitur de sua saluta anxius, accedunt Paulus Apostulus et Cosmas medicus, ut consolentur aegrotum, hoc est, ut de noua religione suspicienda misero persuadeant, potionem et pharmacum porrigunt. Hinc euomit aegrotus, uelut nihil retinens eorum, quae catholicae religionis argumenta esse possunt. In summum ludibrium adducuntur Peregrinationes, Preces, Eleemosinae, Jeiunia, Indulgentiae, Candelae, diplomata, vestes sacrae, calices. Aderant (?) Altaria, sandalia et calcei Monachorum, Missae, Vigiliae, Psalteria, sanctorum intercessiones ridebantur. Horrendum dictu, ne a forma quidem salutaris hostiae, quae Eucharistiam sumentibus porrigi solet, abstinuit impietas. Huc enim tendit Sathan, ut oppraessa religione Christum ipsum petat, et in tantae maiestatis iniuriam ex sacris ludum faciat, omniaque prophanet, quae ad pietatem sunt instituta et pijs conuenire possunt ...*

[2]) Eine andere deutsche Bearbeitung wurde zwischen 1550 und 1570 in der deutschen Schweiz als *Peccator conversus* aufgeführt. Cf. Weller, *Das alte Volkstheater* etc., p. 97.

Escoutez donc, et prestez audience:
Car nous oyans avec[que] patience,
Je suis certain que serez resiouis,
De nos propos quand les aurez ouis.

Dem Personenverzeichnisse folgt ein *Avertissement aux Lecteurs ou Spectateurs de ceste Tragedie.* Die etwas umgearbeitete 2. Auflage wendet sich an die *fidèles de Flandres, Artois, Hainaut et pays bas, qui sont à Francfort,* d. i. an die protestantischen Flüchtlinge aus Crespin's Heimat, welche er auf der Rückreise von einem kurzen Besuche daselbst (1556) in Frankfurt angetroffen hatte.

Im *Avertissement* entwickelt Crespin über das Theater Ansichten, die mit denen Barran's übereinstimmen. Er verdammt *toute seruilité* und *plaisanterie* nach Art der *gaudisseurs,* besonders wenn es sich um Gottes Wort handelt. Wer aber doch solcher *inuention* beiwohnt, soll dies nicht thun *pour bailler plaisir et vaine delectation à la chair,* sondern *édification et contentement à l'esprit.*

Dem Stücke liegt die *Everyman*-Idee zu grunde, in der Form, in welcher besonders Macropedius mit seinem Drama *Hecastus* zu einer grossen Zahl von Reformationsdramen Anstoss gegeben hatte. Lyochares, der Todesbote, kommt, dem Marchant den nahen Tod zu verkünden. Marchant, der Conscience vertrieben und sich mit Affenliebe seinem Bastard Wucher zugewandt hat — ein Zwiegespräch mit seinem Diener schildert sein Geschäftsgebahren —, bittet um Aufschub, um seine irdischen Angelegenheiten zu ordnen. Vergebens; er erkrankt, und die herbeigerufenen Ärzte können nicht helfen. Conscience kommt zurück und erinnert ihn an sein Seelenheil. Auf ihre Vorwürfe antwortet Marchant mit Aufzählung seiner guten Werke:

Le March.: *J'ay fait chanter Messe(s) et Matine.*
La Consc.: *Cela put comme une latrine.*
Le March.: *N'ay ie pas serui toute image?*
La Consc.: *C'est à Dieu qu'il faut faire hommage.*
Le March.: *J'ay jusné toutes les semaines.*
La Consc.: *Ce sont traditions humaines.*

Conscience lässt keinen seiner Einwände gelten. Da-

zu tanzt Satan voll teuflischer Freude über den baldigen Besitz des Kaufmanns um dessen Bett. Er fürchtet den Curé nicht, den jener in seiner Angst zu Hilfe holen lässt:

Nous n'estimons rien ce berger
Qui ne cognoit point le danger,
Et qui vient auec tels habits:
Il est plus sot que ses brebis.

Marchant beichtet und soll als Busse einträgliche Messbeneficien stiften und der Kirche viel vermachen; denn

Pour neuf cens escus ou pour dix
Tu voleras en Paradis.

Marchant folgt seinem Rate und empfängt dann die hl. Kommunion. Selbst während dieser führt sich Satan, trotz Weihrauch und Weihwasser, in unanständigster und widerwärtigster Weise auf. Und als nach Curé's Abzug Conscience den Marchant wieder bedrängt, gerät dieser in Verzweiflung. Da erbarmt sich Christus und entsendet die Evangelisten Paul und Luc, dem Marchant ein Gegengift gegen den Hokuspokus des Curé zu reichen. Das Gegengift ist ein Brechmittel von sofortiger Wirkung:

LeMarchant: *(en vomissant:) Moch, moch, moch.*
Paul: *Sus bout hors*
Que vomit-il?
Luc: *Rien encor', fors*
Que pardons et pelerinages.
Le March.: *Moch, moch, moch.*
Luc: *Voici des images*
Le March.: *Moch, moch, moch.*
Paul: *Luc, tien lui la teste,*
Afin qu'il mette hors le reste,
Que vomit-il?
Luc: *Oraisons feintes*
Faites tant aux saincts comme aux sainctes.
Paul: *Bon cœur, mets tes doigts en ta gorge.*
Le March.: *Moch, moch, moch.*
Paul: *Qu'est-ce qu'il desgorge?*

Es folgen Gelübde, Kerzen, Kreuze, Altäre, Kapellen, eine gute Meinung mit Gründung eines Klosters. Da plötzlich ruft Luc:

Je croy que c'est peste
Tant est puant . . .
Ce n'est qu'une petite Messe . . .,

und mit ihr kommen *Messes basses et Messes hautes*. Endlich fühlt sich Marchant wohler; nachdem er dann noch den Glauben und die göttliche Gnade empfangen hat, stirbt er ruhig:

Je ne crains rien, i'ay asseurance
D'auoir entiere deliurance
En Jesus Christ qui me conuie
Par grace à l'immortelle vie.

Akt IV und V zeigen, wie Marchant mit einem Bischofe, einem Franziskaner-Mönche und einem Prinzen vor den Richterstuhl Christi treten. Marchant geht vermittels der Gnade in den Himmel ein, die übrigen aber werden trotz aller guten Werke, denen jedoch die Verdienstlichkeit mangelt, trotz aller *grands pardons de Rome*, trotz ihrer Hoffnung auf ihre himmlischen Advokaten, ihre heiligen Namens- und Schutzpatrone, von Satan im Triumph in die Hölle geführt. Christ, Paul, Luc und Marchant ziehen über den Papst her und das Stück klingt dann mit einem Hymnus auf die göttliche Gnade aus.

Crespin's Verse (Acht- und Zehnsilber) lesen sich leicht und fliessend. Er übersetzt zwar frei, ändert aber nie den Sinn des Originals. Oft kürzt er zu lange Reden, oder belebt sie durch kurze Zwischenreden. Im Personenverzeichnisse nimmt er verschiedene Änderungen vor; die Worte des Erzengels Michael legt er Christus selbst in den Mund, was selbstverständlich ihre Bedeutung erhöht. Den Sohn des Mercator (Puer) aber ersetzt er durch den Seruiteur, wodurch die jenem gegebene Unterweisung in seinem unlauteren Geschäftsgebahren unwahrscheinlich wird. Paul und Luc vertreten den Schutzpatron der Ärzte, Cosmas.

Der Mercator und seine Übersetzungen, auch die französische, waren sehr beliebt. Diese Beliebtheit bewog

Conrad Badius zu einer Nachahmunng der Brechscene in seinem *Pape malade.*[1]) Badius wurde 1510 zu Paris geboren. Sein Vater Josse Bade, der Schwager des berühmten Lyoner Buchdruckers Trechsel, besass in Paris eine Druckerei. Conrad Badius zog, seines Glaubens wegen verbannt, 1549 mit seinem Schwager Robert Estienne nach Genf. Wie Crespin und Estienne Buchdrucker und Gelehrter, gab Badius ausser anderen Werken polemische Schriften heraus, zuerst eine Übersetzung von Erasme Albère's *L'alcoran des Cordeliers* (1556), dann 1560 die *Satyres Chrestiennes de la Cuisine papale.*[2]) Der Titelholzschnitt der letzteren trägt als Motto die Grundidee der *Verité Cachée*:

> *Des creux manoirs et pleins d'obscurité*
> *Dieu, par le temps, retire Vérité.*

Immer witzloser, schwerer verständlich wird die Satire der Protestanten. Die acht Satiren von der Küche, wo die papistischen Gifttränklein gebraut werden, überbieten in Kraftausdrücken weit den Altmeister Rabelais, der doch auch über Küchenangelegenheiten gut zu schreiben verstand. Es ist der Höhepunkt jenes Stils, den Lenient treffend *style réfugié* nennt. Das Buch enthält einen *Colloque duquel sont Interlocuteurs Monsieur Nostre maistre Fricandouille, Frere Thibaud et Messire Nicaise.*[3]) Nur die Randbemerkungen er-

---

[1]) *La France prot.* 2e éd. I, 679 ff. weist die Autorschaft Badius' am Pape mal. nach; 1e ed. I, 209 ff. darnach zu berichtigen. Daselbst findet sich ein Auszug aus den Registres du Conseil de Genève, vol. 55. 1559, 22 déc. Con. B.: «*Sus ce qu'il a suplié luy permettre d'imprimer ung livre intitulé Satyres de la Cuisine papale . . .*» — Ibd. 56. 1561. fol. 224. 5 août: «*D'aultant que Conrad Badius a dressé une comédie du pape et de la prestraille qu'on dit estre destrement composée et que plusieurs désirent la veoir arresté qu'on luy accorde de la jouer demain à 3 heures en la sale du collège.*» Ibd. fol. 241. 18. Sept. 1561 sucht er um Druckerlaubnis nach. — Ibd. fol. 242. 22. Sept. 1561 erhält er hierzu ein Privileg für drei Jahre.

[2]) Schwache Nachahmung der *Epistolae obscurorum virorum*, die man dem Humanisten Reuchlin zuschrieb. Neudruck der Satire, Genf, 1859. Cf. Rossel, *Hist. litt.* I, 317; Lenient, *La Satire*, p. 165.

[3]) *Satyre septieme*, (Neudruck, p. 106 ff.) als Beispiel der *devis d'apres diner.*

möglichen ein teilweises Verständnis dieser sonderbaren Unterhaltung zwischen den verschiedenen Klerikern, die, obwohl von den Fortschritten der Lutheraner beunruhigt, sich ihren Appetit nicht verderben lassen. Beauchamps[1]) hält den *Colloque* für eine Farce; das „*Journal du Théâtre français*" des Chevalier de Mouhy berichtet sogar unterm Jahre 1560 von einer Aufführung im Pariser *Théâtre des Halles* durch die *Enfants sans Souci, qui divertit beaucoup le peuple*[2]); die katholische Bevölkerung dürfte sich aber kaum daran ergötzt haben. Die Unzuverlässigkeit des „*Journal*" lässt sich ja Seite für Seite und so auch hier nachweisen.

Dagegen besitzen wir authentische Belege für die Aufführung der *Comédie du Pape malade* (6. August 1561), die Badius unter dem Pseudonym Thrasibule Phenice herausgab.[3]) Die Vorrede ist eine captatio benevolentiae für die Ausschreitungen der Badius'schen Satire. Sie werden damit gerechtfertigt, dass die bisher von den Protestanten geübte Zurückhaltung (!) nichts genützt habe. *Comedie* heisst das Stück, weil das bevorstehende Ende des Antichrist eine *matiere de ioye* sei[4]), *comme c'est le naturel des Comedies d'auoir*

---

[1]) *Recherches*, p. 30.

[2]) Fol. 159. — Über Mouhy und seine Schriften siehe die vortrefflichen Bemerkungen in Böhm, Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's etc. S. 29 ff. (= Münchener Beiträge, N. XXIV).

[3]) *Comedie du Pape malade et tirant a la fin, où ses regrets et complaintes sont au vif exprimees, et les entreprises et machinations qu'il fait auec Satan et ses supposts pour maintenir son siege Apostolique et empescher le cours de l'Euangile, sont cathegoricquement descouuertes. Traduite de vulgaire Arabic en bon Romman et intelligible, par Thrasibule Phenice. Auec Priuilege MDLXI. Neudruck*, Genf, bei J. G. Fick. besorgt von G. Revilliod. Ausg. Paris. Bibl. Nat. [Inv. Rés. 4, 566] (1591 mit dem *Marchant Converti*); cf. Lenient, *La Satire*, p. 296 u. 586; Julleville, *Rép.*, p. 92; *Comédie*, p. 200; Rossel, *Hist.* I, 310; F. Buget, in: *Bulletin du Bibliophile* 1861, p. 252 ff. *Thrasibule* — Anführer der athenischen Flüchtlinge = *homme résolu*, *Phenice* = *Phénicien* — *Carthaginois* — ennemi mortel de Rome, *vulgaire Arabic* — langue corrompue, mauvais latin, *Romman intelligible* — français. *Journal du Théâtre* fol. 160 (1561) . . . «*ils (Les confrères) donnèrent Trasibule et Phenice par un anonyme !*»

[4]) Cf. über diese oft geäusserte Hoffnung der Reformierten den

commencement fascheux, et issue ioyeuse. Eine Einteilung in Akte und Scenen nach Art der *anciens Comiques qui ont distingué leurs Comedies en Actes et Scenes,* findet sich nicht. Der Autor selbst gesteht, sie sei nicht leicht vorzunehmen. Übrigens schreibe er für die *simples,* denen *un fil continuel* besser gefalle.

Sicher sind zwei Hauptteile zu unterscheiden. Der erste spielt beim Papste, der zweite, welcher ein Vorspiel in Brasilien hat, wahrscheinlich in Paris, dem Sitze der Sorbonne; beide Teile werden durch die Mission zusammengehalten, die Satan von Lucifer erhalten hat und die er nach dem Auftreten des Prologs also berichtet:

Memoire de fermer la porte
Par où les liures on apporte
Qui font les gens Lutheriens . . .
Memoire expres de voir en Cour
Qui c'est qui ha ores son tour,
Les Huguenaux ou les Papistes . . .[1])

Memoire, die Sorbonne in ihrem Streit mit den Neuerern zu ermuntern und aus ihrem Wohlleben aufzuschrecken; endlich *memoire,* den Papst aufzusuchen. Der aber ist *prochain de la mort* und die Reformation ist daran schuld. Wie fristet man noch ein Weilchen sein Leben? fragen sich besorgt seine Töchter Prestrise und Moinerie; denn was soll nach seinem Tode aus ihnen werden?

Car si une fois vous mourez
De mourir sommes asseurez.

Brief Farel's an Hugues de Loës 11. I. 1528; *Corresp.* ed. Herminjard III, 404: *Quid sit disputationis futurus exitus, jam ipsa iudicant primordia, nempe casarum cum suis Antechristum.*

[1]) Anspielung auf den Brief Karl's IX. an den Genfer Stadtrat (23. Jan. 1560), worin er gegen die von Genf ausgehende Agitation der Protestanten, speziell die *libelles diffamatoires* protestiert. Correspond. ed. Corp. Ref. Ep. 3324 (2. Reihe XVIII, 337). Cf. Roget, *Histoire* VI, 67; die ausweichende Antwort des *Conseil, Corp. Ref.* XXI, col. 741 und Ep. 3329. Ferner Anspielung auf die schwankende Politik der Maria von Medicis.

Ja dann, so stimmt Satan ein,

Adieu marmite, adieu la soupe,
Adieu bon temps, adieu repos,
Adieu les verres et les pots,
Adieu putains, adieu commeres,
Vous ne verrez plus les beaux peres.

Die Stelle ist fast wörtlich aus der Cuisine papale.[1]) Seine Heiligkeit hat beängstigende Visionen: Gottes Engel hat die Völker vor dem römischen Antichrist gewarnt. Seit Luther's Auftreten lassen ihn die Sorgen nicht schlafen:

Car il remeit en cours les Euangiles
Par moy bannis de tous pays et villes.

Schon sind Deutschland und England abtrünnig geworden. Die grösste Gefahr aber droht von Genf:

. . . il y a un anglet en Sauoye
Qui m'a raui le comble de ma ioye . . .
Et qui plus est, j'entends que l'Italie,
Mon Italie à ces gens-ci s'allie.

Plötzlich fühlt sich der Papst sehr unwohl. Prestrise will ihn *confesser*. Es folgt eine Brechscene in Anlehnung an den *Marchant*, die aber in Bezug auf Ausführung und Wirkung weit hinter jener steht:

Le pape: *Ouah, ouah.*
Moinerie: *Poussez, iettez hors ceste ordure,*
Cela vous seruira de cure . . .
Satan: *Ce sont decretz, pardons et bulles,*
Cardinaux et chapeaux et mulles
Abbez, Euesques, crosses, mitres . . .

Zuletzt kommt etwas, das schreckliche Beschwerden macht.

Le pape: *C'est ie croy, la chaire sainct Pierre,*
Qui ha par trop grande estendue
Pour estre ainsi a coup rendue.

Nun fühlt er sich etwas besser und geht, sich etwas aus-

[1]) Messire Nicaise: «*Adieu nos banquets Pollucibles, Adieu bon temps, Adieu cuisine, Adieu toute vie diuine.*»

zuruhen, nachdem ihm Satan die Hilfe Lucifer's versprochen hat. Satan seinerseits zieht aus, Vorkämpfer des Papsttums gegen die Hugenotten zu werben; damit bringt Badius eine Reihe von Persönlichkeiten auf die Bühne, die in der Protestantenverfolgung oder in der katholischen Polemik besonders hervortraten und die er nun in gehässigster Weise in den Staub zieht.

Den Übergang bildet die bereits erwähnte Scene in Brasilien. Outrecuidé's (Villegaignon's) Diener ist des Hungerlebens in Amerika müde und verlässt seinen Herrn. Villegaignon war nach Badius nur scheinbar zum Protestantismus übergetreten, um in der neuen Welt eine Tyrannis über die Reformierten zu begründen.[1]) Sein Plan war misslungen und er war nach Europa zurückgekehrt, um sich an den früheren Glaubensgenossen zu rächen. Er lässt sich deshalb im 2. Teile des Stückes mit Ambitieux, Affamé, hypocrite und zelateur von Satan, der ihnen grosse Versprechungen macht, anwerben.[2]) Die Satire ist hier durchaus persönlich und spielt vielfach auf Zeitereignisse an. Zum Schlusse verkündet Verité den baldigen Untergang des Papsttums, dessen sich Eglise in Erinnerung der erduldeten Leiden freut.

Die Lebhaftigkeit der Sprache stellt den *Pape malade* weit über die schwerfälligen *Satyres chrestiennes*. Versmass: Achtsilber. Nur die drastischen Bezeichnungen katholischer Gebräuche und Personen erinnern an den *style réfugié*.

---

[1]) V. hatte 1553 unter dem Protektorate Coligny's eine protestantische Kolonie in Brasilien gründen wollen, s. Brief an Calvin, *Corpus Ref.* XVI, No. 2612; das Unternehmen scheiterte, Villegaignon kehrte nach Frankreich zurück und trat zum Katholizismus zurück, wozu er auch seine Glaubensgenossen zu bewegen suchte. Brief an die *ministres de Genève* v. 6. Juli 1560. Corresp. ed. Corp. Ref. Ep. 3229. Sitzung des Conseil vom 29. Juli, *Corp. Ref.* XXI; *Annales* col. 734: «*Est attendant responce a Paris etc. Arreste que daultant quil est opiniatre quil attende tant quil voudra.*»

[2]) Satan zu Ambitieux: «*Ho, monsieur, ho, Monsieur de Parvo Castello* (= S. Castellion).» *L'Affamé* = Artus Desiré *Qui a fait ce beau Passauant.* Die beiden anderen sind nicht genau erkennbar. Genannt werden noch: *Magister noster Maillard, Nostre maistre Demochares, Gabriel de Saconay, Frater maistre Benoist Poussot*; die meisten werden schon in den *Sat. chrest.* verhöhnt.

Aus demselben Jahre 1561 stammt nach den vorhandenen Angaben eine *Tragedie de l'Homme affligé*[1]) von Gilbert Cousin, welcher, 1506 zu Nozeret geboren, zuerst Jus, dann Theologie studiert hatte. Darauf war er Sekretär bei Erasmus, endlich begleitete er den Bischof von Besançon nach Pavia, wo er weiter studierte. Er veröffentlichte zahlreiche, gelehrte Werke in lateinischer Sprache, welche er Gilbertus Cognatus Nucillanus zeichnete. Später neigte er der Reformation zu, wurde deshalb von seinem Bischofe denunziert und auf Befehl Pius' V. zu Dôle gefangen gesetzt. Dort starb er plötzlich 1567 und entging so dem Scheiterhaufen. *L'Homme affligé* scheint mit dem *Discours sur la nativité et la mort du Christ* und den *Annotations sur le Dialogue de Charon*, zwei französischen Übersetzungen des Pontanus, auf den Index gesetzt worden zu sein.

Nach dem Blutbade zu Vassy bemächtigten sich die Protestanten zu ihrer Sicherheit einer Reihe von Plätzen. Der Baron des Adrets überrumpelte am 30. April 1562 Lyon und bemächtigte sich der Stadtverwaltung.[2]) Die Reformierten feierten ihren Sieg in Liedern und Satiren auf die Gegner. Der Klerus wurde gelegentlich eines Maskenzugs *(montre)* verhöhnt. Ferner berichtet Picot[3]) über einen *Mo-*

[1]) *Journal du Th. fr.*: *L'extrait(!) de l'Homme affligé* wurde zu Paris und zu Lyon gespielt! Cf. Beauchamps, *Recherches*, p. 31: *Extrait d'une tragedie de l'Homme affligé*, Lyon, 1561. 8°; *la France prot.* 2e éd. IV, 829; col. 839: Opera, Basilae, 1562 fol: Le 1er tome (p. LXVIII) contient: *Tragoedia afflicti hominis, latinè et gallicè;* LXIX: *Comoediae duae, una veritatis et Justitiae suppressae: altera patientis hominis.* Nach Petit de Julleville, *Rép.*, p. 305 unauffindbar. Er ist in den Exemplaren der Un.-Bibl. zu München und der Arsenalbibl. zu Paris nicht enthalten. Daher sagt wohl auch La Vallière, *Bibl.* I, 161: „Das Stück verdient keinen Auszug."

[2]) Der von den Siegern geübte Terrorismus, den selbst Calvin streng verurteilt, führt trotz einer umfangreichen Rechtfertigungsschrift an den König, zu einer Strafexpedition gegen die Stadt. Nach längerer Belagerung (seit Sept. 1562) erfolgt nach dem Frieden von Amboise am 9. Juli 1563 die Übergabe und Wiederherstellung des früheren Zustandes. Cf. Moutarde, *Étude historique* etc., p. 74 ff.; Meaux, *Les Luttes* etc., p. 88 ff. Über des Adrets siehe oben S. 47.

[3]) *Romania* 1888, XVII, 251 ff.

nologue de Messire Jean Tantost[1]), in welchem auf die Bühne ein unwissender, fanatischer, katholischer Priester, Jehan Tantost gestellt wird, der zum Ergötzen der anwesenden Protestanten über jene *gaudelureaux* loszieht:

Qui font des argumens nouveaux
Contre le pape et la Sorbonne.

Er wundert sich, wie das in einem Staate möglich sei, dessen König

. . tient le party de l'Eglise.
Il les faut tous faire brusler,

nämlich diese Schneider und Schuster, die die Bibel fast auswendig kennen.

Sogar die Weiber seien darin wohl belesen. So habe er neulich, als er Messe lesen ging, mit einer Dame von Lyon gesprochen, die ihm über die Heiligenverehrung, die kirchlichen Einrichtungen, die gelehrten Erklärer der Bibel die ketzerischsten Ansichten vorgetragen habe. Natürlich legt er wider Willen die calvinistischen Lehren dar und stellt sie ins rechte Licht, während seine schwachen, ungeschickten Antworten den Katholizismus diskreditieren.

Der Erfolg des *Monologue* muss sehr gross gewesen sein; denn noch im gleichen Jahre wurde eine Fortsetzung gespielt. In der *Suite du Monologue*[2]) disputiert der gute Messire Tantost mit einem fünfzehnjährigen Knaben, wie der *Inquisiteur* der Margarete von Navarra mit den Kindern, ohne mit ihm fertig zu werden. Jetzt kennt er sich nicht mehr aus. Die Kinder citieren schon die Bibel:

Un petit coquin,
Un petit fol, un loriquart,
L'autre jour, rencontray a part,
En revenant de Recouvrance;

---

[1]) ***Monologue de Messire Jean Tantost, lequel recite une dispute qu'il ha eue contre une dame Lyonnaise, a son aduis mal sentant de la Foy.*** Lyon, 1562. 8°.

[2]) ***Suite du Monologue de Messire Jean Tantost, lequel recite une dispute qu'il ha eue contre un petit garçon. Lyon, 1562.*** 8°. Dem ersten Monologe im Druck beigegeben. Cf. Picot in *Romania* 1888, XVII, 254.

Mais par le saint sang bieu, je pense
Qu'il ha la Bible en son cerveau.

Der Junge widerlegt alle seine katholischen Einwände und fürchtet sogar den Feuertod nicht, mit dem Tantost den *chrestiens nouveaux* droht.

Die beiden Monologe sind insofern beachtenswert, als sie dem populären Theater entstammen und nicht das Werk eines reformierten Doktors und Agitators sind.

Vielleicht zum Troste für die wieder unterdrückten Protestanten erschien 1563 zu Lyon eine *Tragedie de Timothee Chrestien.*[1]) Es ist ein langweiliges und höchst undramatisches Stück. Trotzdem scheint es für die Bühne bestimmt:

Parquoy (ô spectateurs)
Silence donnez nous, monstrez uous auditeurs
Fidelles, oiez des le commencement
Ce que nous narrerons et ueritablement.

Der Papst ist besorgt ob des Auftretens der Ketzer. Daran ist nur die Lektüre der Bibel schuld. Die taugt nicht für den gemeinen Mann. Also verbietet er sie ihm bei Todesstrafe. Eglise ist darüber betrübt und berät mit ihren

---

[1]) *Tragedie de Timothee Chrestien, lequel a esté bruslé iniquement par le commandement du Pape pour ce qu'il soustenoit l'Euangile de Jesus Christ. Traduitte nouvellement de latin en François.* Lyon, 1563, 8⁰. Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. Y f. 4,671]. Das lateinische Original scheint verloren. Auch ist nicht erkennbar, ob mit dem Stücke auf den Tod einer bestimmten Persönlichkeit angespielt wird. Bapst, *Essai* p. 138, führt als prot. Tendenzstücke noch auf: *Eglogue ou Bergerie, à 4 personnages, contenant l'institution, puissance et office d'un bon pasteur ... Lyon,* 1563, 8⁰ und *Eglogue ou Bergerie, contenant les abus du mauvais pasteur ... ibidem. — Verfasser (F. D. B. P.)* ist nach Brunet, *Manuel* I, 840, Ferrand de Bez, *Parisien.* Das heute nicht mehr auffindbare Stück ist François de Lorraine, d. i. jedenfalls Franz von Guise gewidmet und daher eher katholischen Ursprungs. Der Auszug La Vallière's in der *Bibl. du th. fr.* I, 170 bringt keine Klarheit. Christus, *fils de Pan,* überträgt dem Hirten Petrus die Obergewalt über die Kirche. Johannes der Täufer (*Pasteur Messager*) verkündet die Ankunft Christi. Pasteur Juif und Pasteur Ethnique, die für ihren Bauch fürchten, treten ihm entgegen. Schliesslich führt Christus seine Herde wieder auf den rechten Weg.

Kindern Vigilant und Timothee, was zu thun ist. Als der Inquisiteur de la Foy dem Volke das Verbot des Papstes verkünden will, protestiert Eglise vergeblich. Da sucht ihm Timothee zuvorzukommen und ermahnt das Volk sich zu bessern. Dieses meint zwar, es brauche nicht besser zu leben als seine Prälaten, lässt sich aber doch bekehren. Als nun der Inquisiteur seinerseits das Verbot des Papstes verkündet, widersetzt sich Timothee, wird aber gefangen abgeführt. Die eingeschüchterte Menge lässt es geschehen. Ein Messager verkündet der Eglise den Prozess und den Feuertod Timothee's. Es ist ihr ein Trost, dass er standhaft wie ein Märtyrer gestorben ist. Mit Justice geht sie zum Papste, der sie erst nicht vorlassen will, dann aber die Strafrede der Justice und die Vorhersage seines Untergangs in den Wind schlägt. Das Stück ist in fünf Akten mit einem Prologe und einem Epiloge und in Alexandrinern geschrieben. Einteilung, Verskunst und der Botenbericht vom Tode des Timothee zeigen also Anlehnung an die Renaissancedramen.

1566 schreibt Louys Desmasures eine *Bergerie spirituelle*, in der *Vérité*, *Religion*, *Erreur* und *Prouidence diuine* als Hirten auftreten.[1]) Vérité weckt ihre Herde durch ihren Gesang. Religion erwacht bei diesen Lauten aus langem, lethargischem Schlafe und erkennt in Vérité ihre Mutter, von der sie so lange getrennt war. Gross ist die Freude des Wiedersehens. Vieles gibt es ja zu erzählen von den wilden *bouviers*, d. i. all den grossen Sündern des Alten Testaments, die sie seit Anbeginn der Welt bedrängt haben, bis der *grand Pasteur* vom Himmel kam. Dann aber vertrieb Erreur sie neuerdings von ihren Weideplätzen. Erreur, das hochmütige herrschsüchtige Papsttum, stürzt auch jetzt voll Zorn auf Vérité und Religion, *ces deux meschantes garces.* Mit Vorwürfen empfangen, lehnt sie ab, zu streiten:

---

[1]) Königl. Bibl. zu Berlin, zu Paris (Bibl. Nat.) und Bibl. de Genève; jedenfalls sind noch mehr Exemplare erhalten. Über Desmasures, cf. p. 167. Die *Bergerie* ist meines Wissens noch nirgends besprochen worden.

Mais que sert la dispute?
J'ay defendu d'entendre à dispute qui soit
Contre tout obstiné, qui mes loix ne reçoit.
Rien n'y vaut que le feu, le fer, l'eau, les cordages.

Vérité erwidert, Erreur habe ihr Reich geraubt, das sie von Anbeginn besessen; darauf

Erreur: *Comment? et tu n'as pas encores cinquante ans*
Et d'auoir veu le pere Abraham tu te vantes?

Es sind jetzt bald fünfzig Jahre, seit die Reformation ihr zu schaffen macht und Religion Unfrieden stiftet:

Les Bretons d'outre-mer et les mutins Germains,
Alliez avec toy et coniurez de sorte
Qu'ils se sont esleuez, combattants de main forte...

Zum Schlusse droht sie mit Gewalt:

Plustost toy et les tiens feray ie au fond descendre
..... ou par autres tourmens
Mourir les plus cruels et les plus vehemens
Qu'on pourra inventer.

Vérité: *Mais la puissance toute*
Sans le pouuoir d'en haut, n'a de force une goutte.

Erreur: *J'espandray tant de sang.*

Vérité: *Mais le pur sang espars*
Est semence à combler les champs de toutes parts.

Erreur: *Je rompray, ie battray.*

Vérité: *Mais à rompre et à battre*
Croist le nombre des miens, et se redouble à quatre.

Zum Schlusse erscheint Prouidence diuine und verheisst Vérité und Religion Schutz gegen Erreur, deren Reich übrigens zu Ende sei.

Das Stück ist reich an lyrischen Stellen in Strophenform. Die *Cantiques* sind vierstimmige Chöre. Die Gesangsnoten sind den Ausgaben beigegeben. In den lyrischen Partien wechseln die Versmasse. Sonst herrscht der Alexandriner vor.

Desmasures bediente sich bei seiner literarischen Thätigkeit verschiedener Pseudonyme. Als solches betrachtete man bis vor Kurzem den Namen Jacques Bienvenu, der erst

jetzt als der eines ganz bedeutenden Genfer Schriftstellers erkannt worden ist, der im 2. und 3. Viertel des 16. Jahrhunderts gelebt hat.[1]) Bienvenu, ein in den klassischen Studien wohl unterrichteter Mann, stellte seine Kenntnisse und seine Feder in den Dienst seiner Religion und seiner Vaterstadt. 1558 veröffentlichte er gegen den katholischen Pamphletisten Artus Désiré eine Gegenschrift.[2]) 1562 gab er ein merkwürdiges Mixtum compositum heraus: *Le Triomphe de Jesus-Christ, Comédie apocaliptique*[3]), eine sechsaktige Diatribe gegen das Papsttum, mit Verherrlichung des zu erwartenden Sieges der Reformation. Das *Advertissement au Lecteur* kennzeichnet das Produkt als Buchdrama. 38 Personen werden redend eingeführt. Die Satire beginnt ab ovo, mit Erschaffung der Welt; gründlicher verfuhr kein protestantischer Pamphletist! Sonderbare Anachronismen, z. B. gleich zu Anfang ein Dialog zwischen Eva und Maria, machen die Handlung oft unverständlich. In Jerusalem und Rom (*Pornapolis* und *Rom*) treiben eine Menge Dämone ihr Unwesen und bedrängen Eglise und ihre Kinder Europa, Asien und Afrika. Eglise und Psyche, Evas Kind (die menschliche Seele) wird von Satan geraubt, aber von Christus befreit; doch 1000 Jahre später besteigt Satan mit Antichrist den römischen Stuhl. Leute, „welche die Bibel lesen", befreien endlich Eglise, die Christus bräutlich schmücken lässt. Die Hochzeit wird aber erst sein, wenn der Antichrist gestürzt ist.

Man sollte nicht glauben, dass ein Mann, der an einem solchen Werke Gefallen gefunden hatte, die *Comédie du monde malade et mal pansé*[4]) zu schreiben im stande gewesen wäre. Bern

---

[1]) *La France prot.* 2e éd. II; Rossel, *Hist. litt.* I, 346; Bonet-Maury, *Bulletin du prot. fr.*, p. 210ff.

[2]) *Réponse au liure d'Artus Désiré, intitulé Les Grandes Chroniques et Annales de Passe-partout faites par Bienvenu, citoyen de Genève.* A Genève, 1558. 8°.

[3]) *Traduite du Latin de Jean Foxus Anglois en rithme françoise,* Genève, 1562. 4°. Jean Bonnefoy pour Jacques Bienvenu. Paris, Bibl. Mazarine [Recueil 13015].

[4]) Das Exemplar der Bibl. de Genève [Hf. 2204] enthält: *Harenga habita in Monasterio Cluniacensi* (MDLXVI); *Decoration de la fameuse abbaye des Freres de Morges* (MDLXXII). (Siebensilber, achtzeilige

war schon 1526 dem Bündnisse beigetreten, das Genf und Freiburg zum Schutze ihrer politischen Freiheit abgeschlossen hatten. Als das katholische Freiburg 1534 infolge des Glaubenswechsels seiner Verbündeten zurücktrat, verharrten Genf und Bern allein in dem Bundesverhältnisse, dessen Erneuerung jeweils festlich begangen wurde.[1]) 1558 liess Bienvenu einen *Devis*[2]) vor den Gesandten der beiden Städte spielen, eine ziemlich schwache Allegorie (Zehnsilber), in der Vérité, Paix, Mensonge und Guerre um den Vorrang streiten, bis Volonté divine die beiden letzteren zurechtweist und aus dem Gebiete der Verbündeten verbannt. Dann lässt sie durch ihren *secrétaire* die Erneuerung des Bündnisses anzeigen. Diese in juristischer Prosa gehaltene Rede stellt wahrscheinlich die offizielle Verkündigung dar. Im Anschluss an den *devis* besagt sie, dass die beiden Städte *Mensonge et Guerre et leurs adhérans*, d. i. *hypocrisie*, *papelardise*, *superstition*, *moinerie* etc. bekämpfen, *Vérité* und *Paix* beschützen und *la parolle de Dieu* bekennen und verteidigen wollen. Den Schluss

---

Strophen; den einzelnen Brüdern, denen in ironischer Weise ihr Lob gesungen wird, empfiehlt sich am Schlusse Jacques Bienvenu); *Poesie de l'Alliance perpétuelle entre deux nobles et chrestiennes villes franches, Berne et Genève, faite l'an MDLVIII; item une comedie du monde malade et mal pansé, récitée au renouvellement desdites alliances, à Genève, le deuxieme jour de may MDLXVIII*; — Den Neudruck besorgte Théophile Dufour für die *Société d'hist. et d'arch. de Genève* (1882): *Com. du Monde malade etc.* (1568) *par J. Bienvenu précédée de deux poèmes sur l'alliance etc.* Die in Aussicht gestellte *Introduction* des Herausgebers ist noch nicht erschienen. Beschränkte Aufl. des Neudr. (s. Vorrede).

[1]) Zuerst jedesmalige Erneuerung auf 5 Jahre. Eifersüchteleien verzögerten 1556 diese bis 1558. Als Herzog Alba von Italien durch Savoyen nach den Niederlanden zog, befürchteten die Genfer einen Handstreich gegen ihre Stadt, und schlossen mit Bern den ewigen Bund, in den 1584 Zürich eintrat. Schon 1531 wurde zum Bundesfest eine *Allegorie des AAA liés (= trois Alliés) par 2 sermens* gespielt. (Cf. Marc-Monnier, *Genève* etc., p. 26ff.) 1584: *L'ombre de Granier Stoffacher (Werner Stauffacher), tragicomédie sur l'alliance* etc., p. Jos. Du Ch. (Duchesne) Gen. MDLXXXIV, 8°; endlich eine *Pastorale sur l'all. perpétuelle* p. Simon Goulart, Genève, 1585. 4°. Cf. Rossel, *Hist. litt.* I, 332ff. (Beide Stücke befinden sich in der Bibl. Nat. Paris).

[2]) *Devis entre Volonté divine, Vérité* etc. Neudruck, p. 3.

macht ein vierstimmiger *Cantique*, über die Devise Genf's: *Post tenebras lux*, zum Preise der beiden Städte, die sich von der Herrschaft des *père très feinct* (sic!) befreit hätten, die ja die Herrschaft des Satan selbst sei; denn

Tant osa Satan entreprendre
Qu'au siège mesme se vint rendre
Où Vérité s'estoit assise.

Bald wird ihnen die Welt Freiheit und Wahrheit, ein neues, goldenes Zeitalter verdanken!

Zehn Jahre später, am 2. Mai 1568, bei gleicher Gelegenheit, wurde Bienvenu's *Comedie du monde malade* vor den Abgeordneten beider Städte aufgeführt. Der ausserordentliche Beifall, den das Stück fand, veranlasste ihn, es schon am 6. Mai dem Drucke zu übergeben.[1])

Die Welt ist krank: diese Idee hat uns schon öfter beschäftigt, beschäftigte sie doch damals jedermann! Auch sonst sind die auftretenden Personen nicht neu. *Le Temps qui court,* der als Prolog und Epilog auftritt, spielt eine bedeutende Rolle in der Moralität: *Chascun, Plusieurs, le Temps qui court et le Monde.* Ebendaselbst wird auch Maistre Aliborum als typische Figur eines Allwissers charakterisiert.[2])
Auch in unserem Stücke behauptet er:

J'enten de tous arts la pratique . . .;

gleichwohl gesteht er:

Que tout mon cas ne valoit une poire,
Pour ce que trop de choses j'embrassois . . .;

Bridoye, *Juge aueugle et Maistre fol,* ist eine von Rabelais geschaffene Figur.[3]) Die Reformation tritt wieder als Vérité auf. Die vier *fols*: Messire Jean de la Marmite

---

[1]) *Reg. du Conseil* 1568. Cf. Rossel, *Hist. litt.* I, 347.

[2]) Über den Namen *Aliborum*, s. Littré, *Dictionnaire* I, 106. Du Cange I, 178; Schuchardt, Gröber's Z. 1889, XIII, 532. Ein P. Gringore zugeschriebener Monolog *Maistre Aliborum qui de tout se mesle, et scait faire tous mestiers et de tout rien* (Neudr. *Collection de Poësies etc. des XVe et XVIe siècles*, Paris, chez Silvestre, 1837, 8°. Nr. 30) zeigt ihn als damals typische Figur.

[3]) Rabelais, *Pantagruel, libr.* III, chap. XXXI—XLIII; s. Bonet Maury, l. c., p. 214.

Vieux fol, Monsieur le Brave *Glorieux fol,* Sire Claude de la Boutique *Jeune fol,* Pique-beuf *Fol niais* bezeichnen die vier Stände, den Priester, Edelmann, Kaufmann und Landmann.

Monde, ein alter, kranker Mann, liegt hilflos am Wege und klagt, dass sich niemand seiner annehme. Maistre Aliborum kommt dazu und will ihm helfen; aber da er kein Mittel weiss, lädt er Monde auf einen Karren, um mit ihm einen Arzt aufzusuchen. Nach seinem Abgange spielt sich auf der Bühne eine hochkomische Scene ab. Bridoye tritt auf, *sonnant de sa vielle, menant les autres fols après soi, qui s'entretiennent par la main.* Die ganze Gesellschaft zieht unter Bridoye's Gesang ein:

Un fol les autres pourmeine
Et les meine . . .
Tous ensemble s'accompagnent,
Et se baignent
En leur sot et fol desir.

Das reizende Liedchen zählt vier Strophen. Endlich kommt Ruhe und Ordnung in die fröhliche Gesellschaft. Bridoye gibt ihnen eine Stunde; jeder muss einen lateinischen Satz schreiben, übersetzen und lernen. Und wie stellen sie sich dabei an! Messire Jean, der Priester, braucht eine Stunde zu seinem Satze: „*Pastor populi curam gregis fideliter habeto*“: *curam — un curé, habeto — fort habile, fideliter — fit des lanternes, populi — pour pouvoir lire, pastor — sa patenostre, gregis — à la greguesque.* Schneller ist Le Brave fertig, der „*fort prompt*“ ist und dessen „*encre se gèle en sa plume*“. Unwillig gehen Sire Claude und Piquebeuf an die Arbeit. Letzterer übersetzt *labori* mit „*en la bouteille*“, was ihn an seine Flasche erinnert, die nun von Mund zu Mund geht.

Maistre Aliborum kommt mit seinem *tombereau* zurück, auf den er „*nécessité*“ geschrieben hat,

Afin que chacun plustost aye
Pitié de ceste dure playe,
Dont si fort vous estes chargé.

Er führt Monde *par le pays de Triquetaille*[1]), welche Spazierfahrt ihm zwar nicht wohl bekommt. Aber Aliborum ist dafür stolz auf seinen Fahrgast:

Que m'en chault-il? mais qu'on me voye!...
...il n'est mal d'où ne sorte bien.

Sie kommen zu Bridoye, dessen Schülern das Stillesitzen zu viel geworden ist. Bridoye, obwohl blind, untersucht den Kranken:

J'y voy mieux
Que toy, quand j'ay mis mes lunettes;
Car elles sont cleres et nettes
Bien d'autre estoffe que cristal.

Seine *besicles* sind *de deux escus ou autres pièces d'or.* Er betastet

seine Füsse(!): *Ce bonnet luy gaste la teste.*
seinen Kopf: *Ces souliers luy bruslent le sang.*
sein Knie: *Il doit avoir grand mal au flanc.*
seinen Bauch: *Il a le dos tout plein de vent.*
und schliesst: *Autre cas je ne te propose,*
Sinon que tu te tiennes chaut.

Auch die anderen *fols* geben ihren Rat:

Messire Jean: *Du just du Concile de Trente.*
Le Monde: *Il est pour moy trop violent;*
Faites en aux chiens un clistère.
Le Brave: *Un cataplasme, large et beau,*
Du plus infernal Athéisme
Qu'on trouve, en despit du Papisme
Et de la loy des Huguenots.
Aliborum: *D'huile d'Interim.*

Dann aber machen sie sich an die Behandlung. Sie finden, dass es ihm zu heiss ist:

Le Brave, *en luy ostant sa robbe:*
Ceste grosse robbe le tue.
Piquebeuf, *en luy ostant son pourpoint:*
Ce pourpoint le tient trop estroit.

---

[1]) Rabelais, l. c.

Sire Claude: *Cest anneau luy serre le doigt.*
Messire Jean: *Ce bonnet luy fond la cervelle!*
Aliborum: *Ces souliers luy donnent la toux.*

Auch Bridoye hat seinen Teil an der Beute und so sitzt Monde im Hemde frierend da. Aber nun scheert und rasiert man ihn noch und jeder stopft soviel als möglich von Perrücke und Bart in seine Schuhe. Da tritt Verité auf und hält allen eine strenge Strafpredigt. Aber keiner, nicht einmal Monde, der sich gründlich bessern soll, will von Verité etwas wissen; alle antworten:

Dame, nous ne vous cerchons pas.

Verité's Rede ist eine dreistrophige Ballade mit *envoi: (Prince qui fais etc.)*. Monde wird erst gesund werden, verheisst sie, wenn er sich gebessert und zu ihr bekannt haben wird. Bridoye ist mit dem Verhalten seiner *fols* gegen Verité nicht zufrieden. Sie müssen erst noch lernen, wie man ihr mit kecker Stirn entgegentrete:

Parquoy nous faut aventurer
De nous fortifier contre elle.

Also die Moral von der Geschichte: die Welt ist unverbesserlich. Le Temps qui court richtet als Epilog noch die Aufforderung an die Abgeordneten der verbündeten Städte, das Bündnis zu aller Nutz und Frommen zu fördern und zu erhalten.

Dieses Stück ist das erfreulichste und beste der protestantischen Bühnenpolemik. Es bezeichnet den Höhepunkt der protestantischen Moralität. Keine persönliche Satire, kein Antichrist. Die Stände sind mit ihren rein menschlichen Schwächen gezeichnet, keine Ungeheuer von Schlechtigkeit. Überall echte Komik und gesunder Humor! Welcher Unterschied z. B. von dem *Pape malade!* Auch die Sprache ist im Gegensatze zum *style réfugié* klar und gefällig. Die Verse sind fliessend, mit geringen Verstössen gegen die Metrik.

Nicht so erfreulich ist Bienvenu's Farce *Le Voyage du Frere Fecisti*, ein Stück widrigster konfessioneller und Parteileidenschaft.[1]) Sie richtet sich gegen einen der von den da-

[1]) *Comedie facetieuse et tresplaisante du voyage de Frere Fecisti en*

maligen Reformierten bestgehassten Männer, Michel Nostradamus, docteur en médecine de Salon de Craux en Provence.[1]) Dieser beschäftigte sich mit Astrologie. Seine Vorhersagungen genossen einen grossen Ruf und trugen ihm die Gunst des Königs ein. Es war allerdings nicht schwer, den orakelhaft dunklen Sprüchen seiner *prophéties, Centuries* und *Almanachs* jede gewünschte Auslegung zu geben. Da er den Reformierten baldigen Untergang prophezeite, verfolgten ihn diese mit ihrem Hasse ebensowohl als mit ihrem Spotte und machten seine Weissagungen und deren Stil lächerlich. Aber selbst von katholischer Seite wurde ihm vorgeworfen, er stehe mit dem Teufel im Bunde. Dem Nostradamus als Vertreter des Papsttums stellt Bienvenu eine andere bekannte zeitgenössische Persönlichkeit als Vertreter des Calvinismus gegenüber: Jean Anthoine Lombart, genannt Brusquet, einen eifrigen Hugenotten, der wegen seines Witzes beliebt, aber seiner schlagfertigen, bösen Zunge wegen gefürchtet war.

Frere Fecisti, so genannt, seit er wegen Bruch seines

Provence vers Nostradamus Pour scauoir certaines nouuelles des clefs de Paradis et d'Enfer que le Pape avait perdues. Imprimée a Nismes, 1589, 8°. Julleville, *Rép.*, p. 258: 1599; *La France prot.* 2e éd. III, 336: 1582, was zu berichtigen ist. Bibl. Nat. Paris [Inv. Rés. Ye 3,239]. Das Exemplar zu Genf mit der *Com. du Monde malade* zusammengeb. Da Bienvenu schon 1579 starb, hätten wir eine posthume Ausgabe vor uns. Die kräftige, fliessende Sprache, der regelmässige Wechsel des männlichen und weiblichen Reims, die Verwendung makaronischen Lateins lassen grosse Verwandtschaft mit der *Comédie* erkennen. Neudruck in der *Collection Montaran*, p. 34.

[1]) Die bedeutendste Streitschrift gegen ihn, *Le Monstre d'Abus* (Anagramm Nostradamus') *premièrement en Latin par Jean de la Daguenière, trad. p. le Morc du Vergier*, wird Bèze zugeschrieben, der sich für den Vers der 1. *Centurie* zu rächen hatte: *Beste en theatre dresser le jeu scenique, Par sectes monde confus et schismatique;* ferner C. Badius, *Les vertus de nostre maistre Nostradamus* 1562; cf. F. Buget, *Études sur Nostradamus*, in: *Bulletin du Bibliophile* 1860 und besonders 1861, p. 241, 266 ff. Brusquet war erst Kammerdiener und Hofnarr Heinrich's II., später Postmeister in Paris. Im Jahre 1562 plünderte der Pöbel sein Haus als das eines Ketzers; † 1568. Die Hugenotten bedienten sich häufig seines Namens zur Zeichnung ihrer Pamphlete. Cf. *La France prot.* 2e éd. III, 333.

Keuschheitsgelübdes von seinen Klosterbrüdern unter den Worten „*Hei, Frater, quid fecisti*“, geschlagen worden war, geht zu Nostradamus, dem Teufelsbeschwörer, damit dieser mit Satans Hilfe die verlorenen Schlüssel des Himmels und der Hölle wieder finden helfe. Unterwegs und bei Nostradamus trifft er Brusquet, der sich in den heftigsten Schmähreden gegen die Mönche und den Papst ergeht. Der arme Bruder Fecisti mit seiner Leichtgläubigkeit und Unwissenheit zieht dabei gewaltig den Kürzeren. Schliesslich aber wallt doch sein Blut und die beiden werden handgemein:

Brusquet: *Je te di Fol, Larron et Asne.*
Frere Fec.: *Ha maudit huguenot profane,*
Me viens tu ainsi outrager.
Br.: *Tien, voila pour ton nez punais.*
F. F.: *A l'aide, le meschant me frappe.*
Br.: *Crie ton sainct Pere le Pape.*
F. F.: *Je t'excommunie, huguenot.*
Br. *(en frappant tousiours): Et ie te bourre, Moyne sot,*

So endet die völlig witzlose Satire mit einem rohen Clown-Spasse. Die Argumente der Feder sind erschöpft, man ersetzt sie durch Faustschläge. Die Zeit ist gekommen, wo das polemische Theater, von Katholiken wie Protestanten wegen seiner Auswüchse verurteilt, ein ruhmloses Ende findet.

Überhaupt hört die Bühne, infolge der von Heinrich IV. angeordneten Zensur auf, sich an der religiösen Kontroverse zu beteiligen. Nur zu Anfang des 17. Jahrhunderts erscheint noch ein Stück zur Warnung für jene lauen Gemüter, die, materieller Vorteile willen, gleich ihrem König den Protestantismus abschwören wollen: *La tragedie de François Spera*... par J. D. C. G. (1608).[1] Die Widmung an Claude Boucart, *ci-devant Professeur en Philosophie à Lausanne*, lässt auf einen Autor aus der französischen Schweiz schliessen.

François Spera war ein angesehener, italienischer Rechtsgelehrter in der Citadelle bei Venedig. Als überzeugter Protestant, wirkte er eifrig für die Verbreitung seines

[1]) S. l. s. i. MDCVIII. 8°.. Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 418.

G aubens und wurde deshalb beim päpstlichen Legaten Jean de la Case denunziert. Um sich vor dem Scheiterhaufen und seine Familie vor dem Elende zu retten, schwor er den Protestantismus öffentlich ab (1544). Aber Reue und Verzweiflung über diesen Schritt trieben ihn kurz darauf zum Selbstmorde (1548).

Diese Geschichte wurde von den protestantischen Schriftstellern des 16. Jahrhunderts den Gläubigen in allen europäischen Sprachen vor Augen geführt. In Prosa- und Verserzählungen, wie auch in dramatischer Form finden wir die *histoire tragique*, *die erschröckliche Historia*, das *Exemplum memorabile*, den *fearefull Estate* behandelt.[1])

Das vorliegende Stück ist dem 28. Buche von J. Sleidan's *Vingt-neuf Livres d'Histoires* (Genève, 1553) entnommen.[2]) Wir besitzen über denselben Stoff ein englisches Stück: *The*

---

[1]) Cf. *Catalogue of the British Museum*, Artikel *Spira*. Die ersten Schriften erschienen schon 1548 in italienischer und lateinischer Sprache. Calvin schrieb eine Vorrede dazu: *Exemplum memorabile desperationis in Francisco Spiera, propter abiuratam fidei confessionem. Cum praefatione* D. Joannis Calvini. Genevae 1550 (Corpus Reform. II. Reihe IX, col. 70.) Vergerius lobt in einem Briefe an Calvin (Corp. II. Reihe XIII, col. 512) *severitatem et asperitatem verborum* dieser Vorrede. Wahrscheinlich war Calvin durch eine ihm von Viret zugesandte Schrift zu ihr angeregt worden. Brief vom 12. Juni 1549, II, XIII, col. 312; cf. auch Socinus Bullingero, 8. Juli 1549, ibd. XIII, 323.

[2]) Cf. das *Argument* des Stückes: «*Ceste Matiere est tiree du 28e liure des Commentaires de J. Sleidan, et est plus amplement traitee en un liure intitulé: Exhortations au martyre, auquel sont adioustés plusieurs autres exemples dignes de memoire, d'aucuns personnages, lesquels sont tombez en desespoir pour auoir renoncé Jesus Christ en son Euangile.*

Dem Exemplar der Bibl. de l'Arsenal zu Paris [B. L. 9785] sind beigebunden: *Les exemples notables de iugement de Dieu, En la mort espouuantable et desespoir de plusieurs, pour auoir abandonné la verité de l'Euangile. A Lyon* (Par Jean Saugrain.) 1564, p. 1—37: *Exemple notable de desespoir en un certain Italien nommé François Spera*; p. 38: *d'un docteur nommé Kraus de Halle* . . .; pp. 39, 40: *Du Cardinal Crescence;* p. 41: *d'un Theologien nommé M. Guarlach;* p. 42, 43: *M. Arnoul Bomel, Licentié en Theologie de l'université de Louvain;* p. 44—55: *de Jacq. Latomus, docteur en Theologie.* Das erste solche Beispiel bot Jacques Pauvan oder Pavannes, der 1525 verhaftet, den Pro-

Conflict of Conscience, by Nathanael Woodes, Minister in Norwich (1581. 4°).[1]) Woodes' Stück ist halb *Moral Play,* halb *Historical Play.* Satan, Hypocrisy, Tyranny und Avarice treten auf. Spera wird unter dem Namen Philologus eingeführt; seine Freunde heissen Eusebius und Theologus. Spera stirbt hier aber nicht durch Selbstmord, sondern verfällt aus Verzweiflung langem Siechtum und rettet in der Todesstunde seine Seele durch den Rücktritt zum Protestantismus.

Wahrheitsgetreuer ist die *Tragedie.* Spera ist äusserst sympathisch geschildert: glaubenseifrig, sittenrein, beim Volke beliebt. Der Legat und sein Anhang sind ungerechte, grausame, verlogene und verdorbene Diener des Antichrist. Freunde überreden Spera, sich dem drohenden Verhängnisse durch scheinbaren Übertritt zum Katholizismus zu entziehen:

Il n'est point defendu de tromper un trompeur.

Seine Frau rät ihm ab:

Tousiours un apostat fait malheureuse fin.

Desgleichen seine Kinder, die die Rolle des Chors übernehmen:

Abandonner la vraye Eglise!
C'est une lascheté commise
Qu'on ne sçauroit onc excuser.

Dennoch thut Spera im Interesse seiner Familie den Schritt. Aber Reue und Verzweiflung machen ihn gemütskrank. Die ganze medizinische Fakultät von Padua kann ihn nicht gesund machen. Vergeblich bitten ihn seine Freunde, voll Vertrauen auf Gottes Gnade zu widerrufen:

---

testantismus abschwor, und vom Feuertode zu lebenslänglichem Gefängnisse begnadigt wurde. Reue trieb ihn zu abermaligem Widerrufe. Er wurde am 28. August 1526 auf dem Grèveplatze verbrannt. Es war dies die dritte Ketzerverbrennung zu Paris (Lavisse et Rambaud, *Hist. univ.* III, 486).

[1]) Geschrieben nicht vor 1570. Neudruck in Dodsley-Hazlitt: *A Select Collection of Old English Plays.* Bd. VI. Das Stück gab nach den *Stationers' Registers* vom 15. Juni 1587 Anlass zu einer "*Ballad of Mr. Fraunces, an Italian, a Doctor of Law, who denied the Lord Jesus*" cf. Hazlitt, *Manual ... of Old Engl. Plays* p. 46 und Collier's *General Introduction zu* Dodsley's *Collection VI.*

Vergerius: *Ne desesperez point, venez à repentance...*
Il (Dieu) ostera de vous la tribulation,
N'entendant qu'au pecheur la mort cruelle arriue
Mais qu'il se convertisse, et que partant il viue.
Spera: *Celui qui nie Christ ça bas deuant les hommes,*
Christ le renie aussi, deuant son Pere ès cieux.

Da ihm der rechtfertigende Glaube auf Gottes Barmherzigkeit fehlt, sehen wir ihn unrettbar dem ewigen Tode verfallen.

Ungefähr gleichzeitig setzt ein bedeutsames Ereignis Genf in Aufregung. Ein letztes Mal sucht Savoyen sich der Stadt zu bemächtigen. Aber die Wachsamkeit der Bürger verhindert am 12. Dezember 1602 die geplante Überrumpelung. Unter dem Spotte und Jubel der Sieger mussten die Teilnehmer an dem Handstreiche abziehen. In Prosa und in Versen, in epischen Gedichten, Satiren und Volksliedern wurde das Ereignis gefeiert.[1]) Der Jahrestag der *Escalade* wird heute noch festlich begangen.

Das Ereignis wurde auch dramatisiert.[2]) Doch sind uns nur spätere Stücke bekannt. So wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Drama gespielt, das den Teufel und den Henker auf die Bühne bringt. Vermutlich ist dies jenes Stück, von dem Rousseau berichtet, dass das Publikum bei der Vorstellung plötzlich die Flucht ergriffen habe, da es ausser dem den Teufel spielenden Schauspieler, auch den wirklichen Teufel zu sehen geglaubt habe. Eine weitere, um dieselbe Zeit erschienene, sehr mittelmässige Tragödie trug den Titel *L'Echelle de Savoie, tragedie.* Weitere Bearbeitungen finden sich noch im 18. und 19. Jahrhundert. Aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammt noch ein für eine Schulaufführung

---

[1]) Marc-Monnier, *Genève* etc., p. 113ff.; Rossel, *Hist. litt.* I, 470 ff.

[2]) *Genève délivrée, Comédie sur l'Escalade, composée 1662 par* Samuel Chappuzeau, p. p. J. J. G. Galiffe et Ed. Fick. Genève, 1862; s. besonders den *Avantpropos.* Die Autorschaft Chappuzeau's an der *Comédie* hat Rossel, l. c., p. 473 widerlegt. Ch.'s *Gen. dél.* ist ein Epos von fünf Gesängen, dessen Druck 1662 vom Conseil untersagt und erst 1702 von Ch.'s Sohn unternommen wurde.

bestimmtes Stück eines unbekannten Autors: *Genève délivrée, Comédie sur l'Escalade.*[1])

Im Prologe wird Genève von seinem bon Genie an das glückliche Ereignis erinnert. Zum freudigen Gedächtnis daran soll es nun in gedrängter Kürze (6 Scenen) vorgeführt werden.

Die feindlichen Heerführer treten auf, bereit, die ahnungslose Stadt zu überfallen. Der Jesuitenpater Alexandre ermuntert sie, dadurch der Häresie das Haupt abzuschlagen. Schon schwelgen sie in der Vorfreude des Sieges, als die Nachricht vom Misslingen der Unternehmung überbracht wird. Im Epiloge betet die geängstigte Stadt um Rettung vor ihren Feinden. Le bon Genie tröstet sie mit dem Berichte des Sieges ihrer Kinder.

Das Stück hat besonders zwei Vorzüge: schöne und massvolle Sprache und geschickte Charakteristik der auftretenden Personen.

C. Die Polemik im protestantischen Bibeldrama.

Eine Hauptquelle, aus der das 16. Jahrhundert seine Dramenstoffe schöpfte, ist die Bibel. Ihre Beliebtheit war naturgemäss gross in Gegenden, wo die Bibel durch die Reformation Gemeingut breiter Volksschichten geworden war, so in Deutschland und in der Schweiz.[2]) In Frankreich haben wir zwei Strömungen: die Autoren knüpfen entweder an die alte Mysterienbühne an, oder gehören zu der neuen, von Jodelle eingeleiteten klassizistischen Richtung[3]); doch ist eine Beeinflussung der ersteren durch letztere unverkennbar.

Hier können naturgemäss nur Stücke und Autoren in Betracht kommen, die zur religiösen Bewegung des Jahrhunderts in Beziehung getreten sind. Ihre Zahl ist klein und sie gehören fast ausnahmslos der Genfer Schule an. Während

---

[1]) *Au Lecteur: «Dans ce petit poëme que j'ay disposé en faueur de la ieunesse pour l'accoustumer à se produire en public . . . — Genève* im *Prologue: Tous les ans de ce jour pour eux si plein de gloire, Mes enfants à l'envi célèbrent la mémoire . . . Le bon Genie: Hé bien, de ce récit je vais les resiouir.»*

[2]) Holstein, l. c., p. 75.

[3]) Morf, l. c., p. 198 ff.; Rigal, in Petit de Julleville, *Hist. de la langue* etc. III, 269 ff.

die Ansichten der französischen Reformatoren über die Zulässigkeit der Schaubühne noch auseinandergingen, hatte Théodore de Bèze, wie er selbst in der Vorrede zu seiner *Tragedie françoise du Sacrifice d'Abraham* (1550) sagt, sein dichterisches Talent wieder entdeckt und sein Drama gleichsam als Sühne für seine poetischen Jugendsünden geschrieben, dabei sich aber, noch vor Jodelle's Auftreten, in bewussten Gegensatz zur petrarkisierenden und antikisierenden Verskunst, besonders zu den in Du Bellay's Manifest erhobenen Forderungen gestellt.[1] «*A la uerité il leur seroit mieux seant de chanter un cantique à Dieu*», ruft er aus. Mit Abraham, der lange als Fremdling im Philisterland (1. Moses 21, 34) lebte, fühlt er sich einigermassen verwandt, denn auch er lebte im Exil.[2] Er wählt jene Episode aus dem Leben des Patriarchen, die sich schon auf der Mysterienbühne als die wirksamste erwiesen hatte: die Opferung Isaaks. Von der neuen Kunstform verwertet er nur die Einteilung, vermeidet aber die Bezeichnung „Akte" und den Namen *tragédie*, da sein Stück „mehr von dieser als von der *comédie* enthalte". Da er sich wohl bewusst ist, dass er für weitere Kreise schreibt, vermeidet er in Sprache und Orthographie die geschraubte und altertümelnde Manier der Neuerer *qui ne seruent que d'espouanter les simples gens*. Die Gesänge der Hirten, die als Chor und Halbchor auftreten, sind in der Manier der Psalmen gehalten.

Nach dem Prologe, der die zahlreich erschienenen (*Que pleust à Dieu que toutes les semaines, Nous puissions voir les Eglises si pleines*) Einwohner von Lausanne, vor denen die Schüler des Collège das Stück spielten, begrüsst, zum Stillschweigen auffordert und mit den auftretenden Personen bekannt macht, wickelt sich die Handlung rasch nach den in

---

[1]) *Abraham sacrifiant, tragedie francoise* p. Theodore de Besze, Genève, Conrad Badius 8°. Viele Ausgaben. Die Citate sind aus dem nach der ed. v. 1576 zu Genf (1856) veranstalteten Neudrucke. Cf. Rigal in Petit de Julleville, *l'Hist. de la langue* etc. III, 276; Morf, l. c., p. 198; Lenient, *La Satire*, p. 293; Rossel, *Hist.*, p. 341; Faguet, *La Trag.*, p. 93; Baum, *Th. Beza* etc. I, 139 ff.; *La France prot.* 2e éd. II, 503.

[2]) Neudruck, p. 7 (Vorrede) und p. 15 (Abraham's Monolog).

der Bibel gegebenen Grundzügen ab. Sein Hauptvorzug, dass seine Personen allein von den rhetorisierenden Heroen der klassizistischen Tragödie noch allgemein menschliches Interesse erwecken, macht Bèze's Abraham zum literarischen Ereignis; sein Hauptfehler thut ihm als Kunstwerk grossen Eintrag: Bèze konnte es sich nicht versagen, dem verhassten Papsttume eins zu versetzen. Gleichwie im alten Mysterium tritt Satan auf, die personifizierte Versuchung, das sündige Alter ego Abraham's, von ihm selbst ungesehen, aber seinem naiven Publikum zur erhöhten Anschaulichkeit des Seelenkampfes in dem gequälten Vaterherzen notwendig. Er ist *en habit de moine*. Bèze fühlt die Verpflichtung, diesen Anachronismus zu erklären:

O froc, ô froc, tant de maux tu feras . . .
Ce froc, ce froc un iour cognu sera.

Die Träger dieser Kutte, so prophezeit er, werden einst seine Helfershelfer werden, tausendmal schlimmer als er: er wenigstens glaube an einen Gott, jene aber werden tausend neue Götter an dessen Stelle setzen.

Bèze fand wenige Nachahmer, und diese, nur schwache Epigonen, erfassten mehr den tendenziösen als den künstlerischen Teil seines Dramas. Joachim de Coignac, geb. ca. 1520, Pastor zu Thonon, dann zu Grenoble, später als Flüchtling im Waadtlande[1]), nimmt sich die Einführung der Reformation in England zum Vorwurf. Dort hatten, unter dem minderjährigen Könige Eduard VI., der Protektor Herzog von Somerset, Erzbischof Cranmer und das Parlament die von Heinrich VIII. vollzogene Lostrennung der englischen von der römischen Kirche nach deutschem Muster ausgebaut, was von den Reformierten des Kontinents freudig begrüsst wurde.[2]) Coignac widmet nun dem jugendlichen Könige ein Stück *La déconfiture de Goliath* (c. 1550)[3]), in dessen Vor-

---

[1]) *La France prot.* 2e éd. IV, 479.

[2]) Cf. die Briefe Calvin's an Somerset vom 22. Okt. 1548 und vom Jan. 1550 (Bonnet, *Lettres* II, 182 ff., 257 ff.).

[3]) s. l. s. a. (*Lausanne* 1558. 8°.) Beauchamps, *Recherches*, p. 163. nach *Le Mistère du Viel Testament* (herausg. von Rothschild) IV,

rede er ihn als den David begrüsst, der sein Land *a repurgé*

Du monstre grand qui Papauté se nomme.

Auch erinnert er sich der *Vérité cachée:*

Ainsi vid-on, un temps fut, Verité
Ensevelie en tenebres profondes, . . .
Or a présent elle est resuscitée.

Nach Bèze's Vorgang teilt Coignac sein Stück in 5 *Pauses*, doch fallen Prolog und Epilog weg; auch er verwendet zehn- und achtsilbige Verse. Sein Stück folgt genau der Bibel. Es schliesst mit einem *cantique des filles d'Israel:*

Saul a veincu mille, David dix mille,

nach Art des in Genf eingeführten allgemeinen Kirchengesangs, dem, wie es in der Folge vielfach üblich wird, die Noten beigegeben sind.

Goliath tritt als papistischer Antichrist auf, der das auserwählte Volk des Herrn bedrängt:

Sous mon pouuoir il vous conviendra vivre
Et mes status, editz et loix ensuiure,
Si de mon gré ie vous prens à mercy.
Ne pensez pas qu'il soit iamais ainsi
Que des humains Dieu ait ne soing ne cure.

David: *O le meschant blasphemateur*
Blasphemant Dieu le Createur,
Son peuple sainct et son Eglise! . .
Bon Dieu faites l'en repentir
Nous donnant contre luy secours!

Saul: *O, createur, ton Eglise à toy crie*
A ce besoin et tres ardemment prie
Pour l'entretien de la pure doctrine . . .

David, nach dem Siege:

Il nous menaçoit de destruire
Le Cours de la Parole sainte

14: 1551, woselbst von Coignac zu Lausanne erschienen: *Deux Satires, L'une du pape, l'autre de la papauté.* Cf. Morf, l. c., p. 207. Text nach Bibl. Nat. zu Paris.

Et pensoit bien de nous induire
A prendre la sienne loy feinte.
Mais Dieu qui n'a peur de surprise
A renuersé son entreprise.

Der Autor schliesst mit *Juges V: Ainsi périssent, Seigneur, tous tes ennemis.*

Ausführlicher behandelt Desmasures das Schicksal des Psalmisten David in seiner Trilogie: *Tragedies sainctes: David combattant, David triomphant, David fugitif.* (1566.)[1]. Desmasures, geb. 1515 zu Tournay, übersetzte als Sekretär des Kardinals Jean de Lorraine einen Teil der *Äneis*, wodurch er sich einigen dichterischen Ruf, viele Spötter und Neider, aber auch die Gunst Franz I. erwarb. Aber nach dessen Tode sah er sich, unbekannt aus welchem Grunde, genötigt, zu fliehen. Er ging nach Rom und fand dort Aufnahme im Hause des Kardinals Du Bellay. Dort schloss er mit Rabelais Freundschaft, die sich zerschlug, als dieser Calvin, als Antwort auf dessen *de Scandalis*, diesen mit dem Namen *démoniacle* belegte. Desmasures, der schon damals zur Reformation neigte, nahm in einem oft citierten Epigramme für Calvin Partei. In Genf besuchte er auf der Rückreise die Reformatoren. Nach dem Tode des Kardinals von Lothringen erhielt er von der Herzogin Mutter von Lothringen die Sinekure eines Sekretärs bei ihrem 8jährigen Sohne, welche ihm gestattete sich zu Saint-Nicolas bei Nancy ungestört seinen Studien und dichterischen Arbeiten hinzugeben. Seit seiner Rückkehr hatte er sich ganz dem Protestantismus zugewendet, den er aber erst 1559 offen bekannt zu haben scheint. Eine kleine Gemeinde hatte sich um ihn gebildet, und blieb lange ungestört, bis ein Akt frommen Übereifers das Einschreiten der Behörden zur Folge hatte. Desmasures flüchtete und wirkte später besonders in Metz und Strassburg als Pastor. Er starb ca. 1574.

---

[1]) *La France prot.* 2e éd. V, 336 (= 1e éd. IV, 260). — Zahlreiche Ausgaben; eingesehen wurden: Bibl. Nat, Paris (s. l. 1566) und K. Bibl. zu Berl. (s. l. 1583); cf. Picot, *Catalogue* II, N. 1090ff.; Rigal, l. c. III, p. 277; Morf, l. c., p. 208; Rossel, *Hist.* etc.. p. 345 fertigt ihn kurz ab, indem er bemerkt: „Ich konnte seine Werke nicht einsehen."

Desmasures wandelte in Beza's Fussstapfen. In seiner Widmung an Philippe le Brun spricht er es aus:

Jci ie represente à l'ancienne mode[1])
Quelques tragiques traits . . .
Pour seruir à instruire et non pour plaisanter . . .
Non, non. Que du vray Dieu la Parole tant saincte
Jamais prise ne soit qu'en reuerence et crainte.

Dabei tritt er in scharfen Gegensatz zur Renaissancetragödie.

. . . Mais l'action presente
J'ay cependant rendue entierement exempte
Des mensonges forgez, et des termes nouveaux.

Die antike Tragödie nachzuahmen, überlässt er den profanen Autoren, nur will er

Retenir, pour enseigne aux passans rencontrer
Le nom de tragedie . . .,

und da die Tragödie verlangt

Un spectacle piteux et miserable à voir,

so müsse man bedenken

Que Dauid, endurant tousiours nouuelle playe,
Joue une Tragedie assiduelle et vraye . . .
Est figure de Christ et des enfans de Dieu.

Im Prologe zum *David triomphant* wendet er sich nochmal gegen die *auteurs vains* und kommt auf seine Wahl des Titels *tragedie,* da seine Stücke Könige, Fürsten und falsche Götter (bez. Satan, den Schöpfer falscher Götter) auf die Bühne bringe. Desmasures benützt speziell I. Sam. XVII, XVIII, XXII, teilweise mit dichterischer Freiheit, doch ohne, wie er sagt, der heiligen Schrift Unrecht und Gewalt anzuthun. Seine Trilogie entspricht drei *journées* der alten Bühne; jedes Stück hat Prolog und Epilog und ist durch Pausen in ungleiche Teile geteilt. Acht-, zehn- und zwölfsilbige Verse wechseln ab. Ohne dramatische Steigerung reihen sich die Episoden mit unvermitteltem Scenenwechsel wie im *Mystère du Viel Testament* aneinander, nur sind sie weiter ausgeführt

---

[1]) Im Prologe zum *David fugitif* spricht er von seinem *Mystère*; cf. Morf, l. c., p. 244, 32.

als dort; denn Desmasures teilt mit seinen Glaubensgenossen die Neigung für lange moralisierende Monologe und Dialoge.

Desmasures enthält sich in seinen Tragödien einer direkten Polemik; doch steht er in der Vorrede nicht an, die Katholiken mit den *Philistins, pressant Israel en Querci* (wo Brun weilt) zu identifizieren. Doch lassen sich schwerlich Beziehungen zwischen dem Papste und dem prahlerischen Goliath feststellen. Satan spielt eine umfangreichere Rolle als bei Bèze; seinen Einflüsterungen widersteht nur David, der Auserwählte des Herrn; er dient zur Illustration der Prädestinationslehre: Alle Menschen, sagt Satan, sind Sünder und mir verfallen, aber Gott

Maugré tous mes efforts veut sauuer aucuns d'eux.

Gleichwie im *Abraham sacrifiant* eröffnet er einen Ausblick auf seine zukünftige Herrschaft auf Erden:

Pour peruertir le sens de la Parole escrite,
J'ay et auray entre eux une race hypocrite
Qui portant le manteau de religion saincte
Monstrera par dehors une sainctelé feinte.

Manches in seinen Stücken dürfte auch auf persönliche Erlebnisse zurückgehen; so seine Klagen über die Unbeständigkeit der Fürstengunst, ihr Vertrauen zu falschen Ratgebern (Doeg), die Klagen David's um die verlorene Heimat. Die *Cantiques de David*, die Chöre der *Trouppe* und *Demitrouppe* sind ganz im Tone der protestantischen Psalmendichtung, in der sich Desmasures schon früher versucht hatte, gehalten.

Desmasures werden ausser einer Übersetzung von Buchanan's *Jephté* [1]) noch zwei Tragödien zugeschrieben, die unter dem Pseudonym Messer Philone erschienen sind: *Josias, traduite d'italien en François, vray miroir des choses aduenues de nostre temps* (1566) [2]) der Stoff ist 2. Kön. 22 und 23 und 2. Chron. 34 und 35 entnommen und eignete sich vorzüglich zu einem protestantischen Tendenzdrama, das seiner Zeit einen Spiegel vorhalten sollte, und zugleich den Hoffnungen

---

[1]) Rossel, l. c., p. 346; war mir nicht zugänglich.
[2]) Genève, 1566, 8°.

Ausdruck verlieh, die die Reformierten damals beseelten. In der That lag ein Vergleich zwischen der Regierung des minderjährigen Josias, der von seiner weisen Mutter Idida und dem klugen Kanzler Saphan beraten wurde, mit der des jungen Karl IX., seiner Mutter Maria von Medicis und des Kanzlers L'Hopital nahe.[1])

Die Rede, in der Saphan den Josias zur Abschaffung des Baalsdienstes überredet, richtet sich eigentlich an Karl IX.:

Veux-tu regner heureux, et regner seurement?
En ton royaume, ô Roy, fay regner ce grand Dieu ...
A quoy tant de conseils, entreprises, pratiques,
Dissimulations, doubles intelligences?
A quoy tant de consorts, d'alliances et ligues?
A quoy tant de respects à voisins et voisines?

Bei der Wiederherstellung des Tempels wird das Gesetzbuch gefunden und dem Josias überbracht. Sein Inhalt entflammt ihn für den wahren Gottesdienst. Er zerstört die Baalstempel und treibt die Baalspriester aus; der Autor benützt reichlich die Gelegenheit, die betreffenden Bibelstellen auf den katholischen Klerus anzuwenden.

Jer. 6: *Tes auares pasteurs, pasteurs insatiables*
N'entendans rien du tout, ont au ventre et au gain
L'œil, le cœur et la main ...
Jer. 7: *Et puis, ils vont crians, Le Temple du Seigneur,*
C'est nous, nous qui l'aurons.
Josias: *Je voy d'où vient ce mal, des faux pasteurs et prestres ...*
Destournant du chemin de verité le peuple.

---

[1]) Calvin hatte in seinem Briefe an den Protektor Somerset vom 22. Okt. 1548 diesen mit Hezechias verglichen. Bonnet, *Letters* II, 184: *that after he had abolished the superstitions throughout Judea, reformed the state of the Church according to the law of God*; ähnlich Jan. 1550, l. c. II, 260. In seinen Briefen an den König Sigismund August von Polen vom 5. Dez. 1554 und 24. Dez. 1555 sucht er diesen in seinem Plane der Einführung der Reformation in seinem Reiche durch den Hinweis auf David, Hezechias und Josias zu bestärken. Bonnet, l. c., III, 99 und 244.

Bei der Auffindung des Gesetzbuches durch den Hohenpriester *Helcias* sagt Saphan:

Je say que ie feray un fort grant desplaisir
A ces sots amoureux de leurs vieilles coustumes . . .
(Qui) Ne pourront soutenir ceste grande lumiere
De là donc s'ensuiura sur moy haine mortelle.

Josias: *Comme aueugles, perdus au milieu des tenebres*
Làs, auons nous esté tout à faict sans ce liure,

Und die Baalspriester, bisher die Verkörperung des Gesetzes *par la succession d'Aaron le grand Prestre*, klagen:

Le monde sans ce liure
Nous donnait pleine foy . . .

Das Stück, das mit Jeremias' Klagen über Josias' Tod im Kampf gegen Ägypten endet, zählt 5 Akte, innerhalb welcher mehrfach der Scenenwechsel durch Pausen angedeutet wird.

In der Tragödie *Adonias, vray miroir . . . des choses presentes* (1586)[1]) bietet die Behandlung des Stoffes (Könige 1, 11) dem Dichter weit weniger Schwierigkeiten, da derselbe einen kürzeren Zeitraum umfasst. In fünf Akten wird die Geschichte des unglücklichen Adonias, der sich zu Lebzeiten seines Vaters David zum Könige aufwarf, aber an seinen Bruder Salomon Thron und Leben verlor, dargestellt. Das Stück, in dem der Autor wenig Gelegenheit zu Ausfällen findet, richtet sich wahrscheinlich gegen die Ligue, die vom Papste eine Änderung der Thronfolgeordnung zu Gunsten der Guisen erwartete [2]) und drückt die Hoffnungen aus, welche die Reformierten auf die Thronbesteigung Heinrichs von Navarra setzten; am deutlichsten im 5. Akte. Salomon betet:

. . . Fay, Seigneur, que ce siecle doré
Durant mon Regne on voye, et que tous en ton temple

[1]) Adonias, *Tragedie de Messer Philone, Vray Miroir, ou Tableau et Patron de l'Estat des choses presentes, et que nous pourrons voir bientost cy-apres: Qui seruira comme de Memoire pour nostre Temps, ou plustost de leçon et exhortation à bien esperer. Car le bras du Seigneur n'est point accourci. Lausanne, MDLXXXVI. Paris, Bibl. de l'Arsenal [10499].*

[2]) Crétineau-Joly, *Hist. de la Cie de Jésus* II, 319.

Nous nous rendions unis . . . Venue est la Saison
Que tu as designee à te bastir Maison
Ou ton nom inuoqué selon ta loy très-saincte (soit).

Dann folgt Bethsabe's Bitte und Adonias' Verurteilung. Der Hohepriester Joab teilt sein Schicksal d. i. der Untergang seiner Priesterschaft (des Papsttums) steht bevor:

Apellez-moy ce Prestre
Qui entreprend sur moi, et veut faire du Maistre
Il fait du Papelard, et en riant il mort.

Die erste bekannte Ausgabe des Adonias stammt, wie bereits bemerkt, aus d. J. 1586; auch die darin anscheinend berührten politischen Ereignisse fallen in diese Zeit, zu der also Desmasures, dessen Tod bekanntlich 1574 angenommen wird, 71 Jahre alt gewesen wäre. Ist die genannte Ausgabe nicht eine posthume, oder ein Neudruck einer früheren, so wäre die ohnehin problematische Autorschaft Desmasures' widerlegt. Jedenfalls ist die Beziehung auf die Ereignisse der achtziger Jahre sowie die von den *Tragedies sainctes* so verschiedene dramatische Technik auffallend.[1])

Ein anderer Nachahmer De Bèze's ist Antoine de la Croix[2]), über dessen Leben wir nur, aus einer Bemerkung in der Vorrede seiner *Tragi-comedie*, wissen, dass er in den Diensten des Königs von Navarra stand. Er dramatisiert Daniel 3 und wählt die Bezeichnung *tragi-comedie*, die dieser Litteratur der Protestanten am besten entspricht. Die Handlung wickelt sich ohne Unterbrechung und Scenenwechsel ab. Durch einen Prolog eröffnet und einen Epilog geschlossen, wird sie durch die Chöre der Babylonier in drei Hauptteile geteilt. Der Verfasser spricht mit Recht, sowohl in der Widmung an die Königin von Navarra, wie im Prologe von der *mechaniqueté* seiner Verse und dem *manque de dexterité* der

---

[1]) Cf. über die Autorschaft Desmasures' Böhm, Beiträge etc.. p. 45, Anm. 4.

[2]) *Tragi-comedie, l'argument pris du troisieme chapitre de Daniel: auec le Cantique des trois enfans, chanté en la fornaise . . . A la Royne de Nauarre . . . De Paris, ce 9. Aoust 1561.* A. D. L. C. (Antoine de La Croix) Paris, Bibl. Nat. Inv. rés. Yc. 1,198. Cf. Faguet, l. c., p. 102; Morf, l. c., p. 207.

Komposition. Es liegt ihm fern, der Menge zu Gefallen Lügengeschichten (*mensogères merveilles*, cf. Desmasures) zu behandeln und hofft *qu'il (mon petit labeur) sera bencit de Dieu pour aucunement seruir à sa gloire.* In der *Ode a madicte Dame* lässt er durchblicken, dass ihm der Vergleich zwischen den in der babylonischen Gefangenschaft schmachtenden, zur „Bilderverehrung“ gezwungenen Juden, und dem vom Papsttum und Königtum bedrängten neuen Israel vorschwebt. Aber

Au milieu de tels malheurs
Dieu la foy du reste esprouue . . .
(Qu') à ceux nuire on ne peult rien
Que Dieu a pris en sa garde . . .
Face chacun endroict soy
Confession de sa foy . . .
Puissiez vous donques aussi,
Vous ma Royne que i'honore,
De l'exemple de ceux-ci
Vous fortifier encore . . .
Au Roy (Karl IX.) *pareil heur il face*
Qu'imbu ne soit en ieunesse
D'une doctrine peruerse . . .
Regnant, les Dieux contrefaicts
Il banisse de sa France . . .
(Que) Nous puissions de ces grands heurs
Auoir prompte iouissance.

Nabuchodonosor, der stolz auf seine Macht, sich gegen den Himmel vermisst, gleicht vielfach dem Papst der protestantischen Polemik. Der Chor, sein Volk, beklagt seine Verblendung und sein Vertrauen zu den Schmeichlern, erklärt die drei Jünglinge für unschuldig, wagt aber nicht, sich den Befehlen des Königs zu widersetzen:

Qu'en dirons-nous? aller se faire
Brusler de la sorte à credit . . .

Von den drei Jünglingen weist Abdenago den schüchternen Vorschlag Misachs, man solle scheinbar auf den Willen des Königs eingehen, mit den Worten zurück, das heisse Gott lästern:

Sidrach: *Le blasphemer! mais veult-il point*
Qu'obseruions tous de poinct en poinct
Les loix et les edicts du Prince,
Dont nous habitons la prouince.
Abdenago: *Si fait, il le veult, mais comment*
C'est pourveu que premierement
De luy, des Rois Roy et Seigneur
Ne soit touché n'enfreint l'honneur;
Auquel cas il ne nous commande
Qu'obeissance l'on leur rende.

Damit weist La Croix die Skrupel, welche die protestantischen Unterthanen des französischen Königs vom Bürgerkriege abhielten, zurück. Die glückliche Errettung der Jünglinge aus dem Feuerofen ist ein Beweis, dass dem Gläubigen keine Gewalt der Erde etwas anhaben kann, ausser

Si par especial de luy il n'est esleu
Pour mourir pour son nom ou par glaiue ou par feu . . .[1])
(Voyons Qu')il s'en (des tyrans) sert, pour punir noz forfaictz inhumains
Et pour nous enheurer d'une felicité
Qui dure pour les siens, à perpétuité.

Am 24. Juli 1561 wurde zu Poitiers eine Tragödie Aman (gedruckt 1566 ibid.) gespielt. Der Autor ist André de Rivaudeau (1540—1580), Protestant.[2]) Er widmet sein Stück Jeanne de Foix, reine de Navarre, d. i. Johanna d'Albret, der Mutter Heinrichs IV. Das Stück, das in der Ausgabe Mourain de Sourdeval's eingehende Würdigung gefunden hat, behandelt die Geschichte von der Errettung Israels von dem ihm durch Aman bereiteten Untergang durch die Königin Esther. Der Stoff legt den Ver-

---

[1]) Wahrscheinlich Hinweis auf den Feuertod der fünf Berner Studenten zu Lyon 1553. Cf. Calvin's Briefe an die Gefangenen zu Lyon in Bonnet, *Letters* II, 350. 391, 404, 411 ff., bes. p. 405 u. 406 wo derselbe Gedanke wie in den aufgeführten Versen mehrfach wiederkehrt.

[2]) *Œuvres poétiques* d' . . . nouvelle éd. p. p. Sourdeval, Paris 1859. 8°. Über des Autors Leben und sein Stück siehe die *Préface* des Herausgebers p. 1 ff.

gleich mit den Hoffnungen der Hugenotten auf eine Sinnesänderung des französischen Königs zu ihren Gunsten nahe. Möglicherweise ist mit Esther die Königin Johanna selbst gemeint, mit dem Könige Assuere ihr durch den Einfluss des französischen und des spanischen Hofes in seinen religiösen Überzeugungen etwas wankend gewordener Gemahl.[1]) Hiefür liessen sich wohl einige Verse anführen[2]); doch lässt sich bei dem Fehlen jeder polemischen Spitze in der Tragödie ein Beweis schwerlich erbringen.

Von einem anderen protestantischen Autor, Florent Chrestien haben wir eine fast wörtliche Übertragung von Buchanan's *Jephté*. Fl. Chrestien[3]), geb. 1541 zu Orleans, hatte in Genf und Lausanne, besonders bei Henri Étienne, studiert und genoss bei seinen Zeitgenossen, besonders um seiner Beherrschung des Griechischen willen, grossen Ruf, der ihm die Stelle als Erzieher des nachmaligen Heinrich IV. eintrug. Er starb 1596 als Bibliothekar auf dessen Schloss in der Vendôme. Als schöpferischer Dichter trat er wenig hervor, dafür wurde seine Gewandtheit als Übersetzer sehr gerühmt. In die religiöse Polemik seiner Zeit griff er ein, als Ronsard in seinem *Discours sur les misères de ce temps* (1563) De Bèze als Anstifter der Bürgerkriege angegriffen hatte. Er antwortete, nach dem Vorgange Chandieu's mit der *Seconde Response de François de la Baronie à messire Pierre de Ronsard,* und als jener sich noch nicht zufrieden gab und speziell Chrestien als *chrestien reformé* verhöhnte, mit der

---

[1]) Cf. Calvin's Brief an Anton von Navarra 10. Dez. 1558, Bonnet *Letters* III, 487 ff. bes. p. 489 ff.

[2]) I, 1 die Verse, mit denen Mardochee das Stück einleitet. Ausg. 1859, p. 55 u. 56; p. 74: *Le chant de la troupe des filles d'Esther;* p. 116 u. a., ferner p. 93 u. 94 über die *prestres malitieux, atachés à leurs faux Dieux* etc.

[3]) *La France prot.* 2e éd. IV, 362 ff. (1e éd. III, 457.) Cf. Lenient, *La Satire*, p. 237. Text *Jephté ou le Vœu, Tragedie traduite du Latin de George Buchanan Escossois*, *Par Florent Chrestien.* A Paris 1587. 8⁰, mit den *Trag. sainctes* von Desmasures. Paris Bibl. Nat. [Inv. Rés. p. Yc. 1198]. Die Ausg. von Paris 1567. 4⁰, erschien zusammen mit *Le Cordelier ou le Sainct François de* George Buchanan..., *Trois Sonnets du Pape Alexandre* etc. Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. m Yc. 885].

Apologie ou deffense d'un homme Chrestien pour imposer silence au sottes reprehensions de M. Pierre Ronsard, soy-disant non seulement poëte mais aussi maistre des poëtastres (1564, 4°, Prosa). Am Schlusse dieser Schrift entschuldigt er sich wegen ihres heftigen Tones, aber „*ayant mal parlé, tu mérites bien de mal ouyr*". De Thou berichtet, dass er in seiner Polemik sehr zurückhaltend war; auch schätzten ihn Ronsard und Pibrac nach dieser literarischen Fehde nicht minder hoch.

Dagegen kommt in seinen Übersetzungen von Streitschriften Buchanan's die ganze Schärfe des Originals zum Ausdruck, besonders in der „*Le Cordelier ou le Sainct François*" (1567) betitelten. Im gleichen Bande veröffentlicht er seine Bearbeitung des Jephtes: *Jephté, ou le Vœu, tragédie*, ein richtiges, rhetorisierendes Renaissancedrama.[1]) Die Einteilung in Akte fehlt; dagegen entsteht durch die Chöre, die eine teils monologische, teils dialogische Rolle haben, eine natürliche Gliederung in 5 Akte. Das ziemlich schwache Stück ist nicht ohne dramatische Steigerung: der wohlbekannte Stoff (Buch der Richter 11) eignete sich gleich der ihm verwandten Iphigeniensage trefflich zur Ausmalung tragischer Konflikte. Demgemäss hat auch Buchanan's Stück mehrfache Bearbeitung gefunden, insbesondere fast gleichzeitig mit der Chrestien's durch Claude de Vesel.[2]) Seine Übersetzung ist aber bedeutend schwächer als die Chrestien's, dessen Verse sich teilweise wie Originale lesen. Trotzdem ist die Übersetzung fast wörtlich.

Von Anspielungen ist die Tragödie fast frei, höchstens, dass die Scene zwischen Jephté und dem Presbstre solche enthält. Dieser will Jephté von der Erfüllung seines Gelübdes abbringen: Gott wolle kein Menschenopfer, er habe den Eltern befohlen, die Kinder zu lieben; sein Gelübde sei schlecht und brauche deshalb nicht gehalten zu werden.

---

[1]) *Jephtes, sive votum tragoedia, Authore* Georgio Buchanano Scoto, Lutetiae MDLVII. Paris, Nat. Bibl. [Yc. 2,129]. Cf. Faguet, l. c., p. 69.

[2]) *La Tragedie de Jephté, traduicte du latin de George Buchanan Escossois par* Claude de Vesel, Paris, MDLXVI. Bibl. Nat. Paris [Inv. Rés. pYc. 1629].

Jephté: *J'ay souuent apperceu que ces messieurs les sages . . .*
Ont bien peu de sagesse, et sont sur toutes gents
Les moins gardans les loix . . . la simple populace
Garde tousiours ses vœux, ignore la fallace.

Allerdings überrascht bei einem Protestanten die Schlussfolgerung, dass allzugrosse Gelehrsamkeit zur Gleichgültigkeit *(nonchalance)* im Glauben führe. Schlichter Glaube und guter Wille sind Gott wohlgefälliger:

Tout ce que l'homme fait en bonne conscience
Est agreable à Dieu.

Im übrigen finden wenig Humanistendramen protestantischer Tendenz französische Bearbeitung. Antoine Tiron übersetzt den *Acolastus* des Guilielmus Gnapheus (1564) unter dem Titel *l'Histoire de l'Enfant prodigue, reduitte . . . en forme de comedie* etc. [1]) Gnapheus, der keiner speziellen reformierten Richtung anhing und daher weder von den Katholiken noch den Lutheranern geduldet wurde, ist keine Kampfesnatur. Das beweist auch sein *Acolastus*, der zu den einflussreichsten, neulateinischen Dramen gehört. Zu Grunde liegt das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohne, das die Reformatoren zum Beweise ihrer Lehre der Rechtfertigung durch den Glauben verwerteten. Wenn dieser Gedanke Gnapheus vorschwebte, so ist er jedenfalls durch die Form, die genaue Nachahmung des Terenz, mehr oder weniger verwischt und dürfte deshalb auch seinem Übersetzer, der ein guter Katholik zu sein scheint, entgangen sein. Dieser übersetzt wörtlich, sieht sich aber im Verlaufe des Textes (weniger im Personenverzeichnis) genötigt, die Personennamen zu französisieren. Gnapheus schreibt für den *spectator (Cf. peroratio)*, Tiron für den *bening Lecteur.* Hervorzuheben ist vielleicht eine Stelle.

---

[1]) Gnapheus, G. *Acolastus*, *De filio prodigo*, *comoedia* . . . 1529, 8°. Cf. Goedeke, *Grundriss* II, 232; Faguet, l. c., p. 64. *Allgem. Deutsche Biogr.* IX, 279; Holstein, p. 56.

L'Histoire de l'Enfant prodigue reduitte et estendue en forme de Comedie et nouvellement traduitte de Latin en François, par Antoine Tiron: *Matiere tres-utile et profitable pour les jeunes gens, à cause des bons propos, sentences et amonitions qui y sont annexées.* A Anvers . . . MDLXIIII. 8°.

Le Prodigue bekommt von seinem Vater die Bibel mit in die Fremde. Philaute, der schlechte Ratgeber, fragt (I, 4):

Mais quel liure as tu icy?

L'enfant prod.: *C'est le gage que mon pere (me) laissoit.*

Philaute: *Fi, C'est la Bible, arriere, arriere . . .*

Ausserdem übersetzt Tiron noch für den Leser, und zwar in Prosa (die Chöre in Versen) den *Josephus* des Macropedius, der ebenfalls, wenn auch katholisch, zur Reformation hinneigte [1]; protestantische Ideen lassen sich jedoch darin nicht nachweisen.

Einen zu polemischen Zwecken sehr geeigneten Stoff behandelte Catherine de Parthenay (1554—1631) in der Tragödie *Holopherne*, die 1574 zu La Rochelle aufgeführt wurde. [2]) Die Verfasserin gehörte einer der bedeutendsten Hugenottenfamilien an. Tochter Jean de Parthenay's, Seigneur de Soubise, heiratete sie, nachdem ihr erster Gemahl in der Bartholomäusnacht umgekommen war, René II., vicomte de Rohan, durch den sie Mutter der durch die Aufstände unter Ludwig XIII. bekannten Hugenottenführer, der Herzöge von Rohan und von Soubise, wurde. Von ihrem Stücke, das nicht gedruckt wurde, fehlt jede Kenntnis.

Die Entwicklung des protestantischen Bibeldramas ist eine absteigende. Sie endet in dem Augenblicke, da das französische Bibeldrama mit Garnier's *Juives* (1578) einen

---

[1]) *L'Histoire de Joseph, extraicte de la Saincte Bible, et reduitte en forme de Comedie, nouuellement traduitte du Latin de* Macropedius *en langage Françoys par* Antoine Tiron. A Anvers, MDLXIIII. Paris, Bibl. Nat. Cf. Allgem. D. Biogr. XX, 19ff.; Holstein, l. c., p. 57; Faguet, l. c., p. 66; Holstein und Goedeke, *Grundriss* II, 236, schreiben ihm eine Übersetzung von Macropedius' *Asotus* zu; hier scheint, infolge der Ähnlichkeit des Stoffes, eine Verwechslung mit Gnapheus' Stück vorzuliegen; wenigstens waren meine Nachforschungen nach dieser Seite vergeblich. — Morf, l. c., p. 208 führt unter den prot. Bibeldramen *Thobie, Tragicomedie* etc. p. Jacques Ouyn auf. Das Stück, das nur eine Fortsetzung des Fragments von Jules de Guersans ist, bot hier keinen Anlass zur Besprechung (Paris, Bibl. de l'Arsenal).

[2]) Beauchamps, *Recherches* II, 44.

gewissen Höhepunkt erreicht und eine Übersättigung an antiken Stoffen die dramatischen Autoren immer mehr zu den biblischen hinlenkt. Scévole de Sainte-Marthe z. B. erklärt im Vorworte zu seinem *Hiob* (1579), man habe nun genug vom Unglücke Trojas und Thebens auf der Bühne deklamieren hören und findet nur eine christliche Dichtung eines christlichen Hörers würdig. [1])

Unter den Protestanten selbst entsteht ihrem Bibeldrama ein Feind, der, allein von künstlerischen Gesichtspunkten geleitet, einer der ersten und bedeutendsten Theoretiker des Klassizismus geworden ist: Jean de la Taille.[2]) Unter den Fahnen Heinrichs von Navarra kämpft er in den Bürgerkriegen für seinen Glauben; durch eine Verwundung gezwungen, den Rest des Lebens auf seinem Schlosse Bondaroy zuzubringen, entwickelt er sich zum friedliebenden Patrioten und Royalisten. Er erinnert sich der aristotelischen Lehren und der dramatischen Technik der Griechen und Römer, die er als Schüler Muret's schätzen gelernt hatte und findet demgemäss, dass der französischen Literatur die wahre Tragödie *au moule des vieux* noch fehle. Genauer und vollständiger als sein Vorgänger Scaliger fixiert er die Regeln der drei Einheiten, der dramatischen Wahrscheinlichkeit und des literarischen Geschmacks; zugleich legt er die Form und Aufgabe der Tragödie dar. Sie darf nur *de piteuses ruines des grands Seigneurs* handeln, und die Unbeständigkeit ihres Schicksals muss die Zuschauer gewaltig erschüttern; doch ist bei der Verschiedenheit der Stoffe die Regel, dass eine Tragödie fröhlichen Anfang und ein trauriges Ende haben müsse, nicht durch-

---

[1]) Morf, l. c., p. 205.

[2]) *La France prot.* 1e éd.; Jean de la Taille, *Œuvres* p. p. *René de Maulde*, Paris, 1879. vol. I. *Notice*; Faguet, l. c., p. 140ff.; Rigal, in: Julleville, l. c., III, 279; Morf, l. c., p. 204.

Les Œuvres poétiques de Jehan de la Taille... Paris, 1602, enthalten: *L'art de la Tragedie, Saül le Furieux, tragedie prise de la Bible; La Famine ou les Gabeonites, autre tragedie tirée aussi de la Bible... Les Corrivaux et le Negromant, comédies tirées de l'Italien d'Arioste ... Item deux tragedies de feu* Jacques de la Taille *son frere, Daire et Alexandre.*

zuführen. Dagegen sind Stoffe, wie das Opfer *Abrahams* und die Besiegung *Goliaths*, deren glücklicher Ausgang beim Zuschauer nur Freude und nicht Mitleid erregen könne, zu verwerfen. Am härtesten urteilt er über das protestantische Bibeldrama mit den Worten: «*Et si c'est un subiect qui appartienne aux lettres diuines qu'il n'y ait point un tas de discours de theologie comme choses qui derogent au vray subiect et qui seroient mieux seantes à un Presche.*»

Von allen Regeln seines *Art de la Tragedie* beobachtet er in seinen Dramen *Saül le Furieux* und *la Famine ou les Gabeonites* diese am striktesten. Aber trotzdem sich in seinem Stücke auch nicht die leisesten Anspielungen finden, kann er sich nicht enthalten, in den Vorreden darauf hinzuweisen, dass er eigentlich seinen Zeitgenossen einen Spiegel vorhalte. Obwohl die *piteuses désastres* der Bürgerkriege und der Tod Heinrich's II. genug Stoff zu einer Tragödie böten, will er doch nicht schmerzliche Erinnerungen wecken, sondern am Unglück anderer zeigen, wie sehr wir in Gottes Hand stehen, der sich unserer bedient, ohne dass wir seine Absichten ergründen können. Und in der Vorrede zu den *Gabeonites*, welche die Rache vorführen sollen, die Gott an dem sündigen Israel selbst nach dem Tode seines Hauptschuldigen und Verführers nimmt, sagt er als friedliebender Patriot «*que ce Royaume est pour tomber, après tant de guerres en l'inconuenient de la Famine que je descris icy*», wenn es nicht dem Könige gelingt, den Zorn Gottes abzuwenden und «*faire cesser la guerre, source de tous les maux qui pour la quatrieme fois forcene en nos entrailles*».

Während er anlässlich seiner Übersetzung zweier Lustspiele des Ariost, *les Corrivaux* und *le Negromant*, nur Anlass nimmt, seinen Theorien über die Komödie und seiner Verachtung des alten Volkstheaters Ausdruck zu verleihen, weist er bei der Veröffentlichung zweier Tragödien seines Bruders J a c q u e s de la T a i l l e, *Alexandre le Grand* und *Daire*, ebenfalls wieder auf die Bürgerkriege hin. Die erste widmet er Henry de Bourbon, König von Navarra, damit er in ihr Ermutigung finde «*principalement à supporter les ieux Tragiques que Fortune ioue piteusement sur le theatre François*».

Die letztgenannte widmet er dem Chevalier de Daugenes, damit er am Unglücke eines Grösseren lerne, die *«piteuses et sanglantes Tragedies»* zu ertragen, *«qu'on a depuis dix ou douze ans iouees sur l'eschaffault de France»*.

Ähnlich beschränken sich einige katholische Autoren, deren Bibeldramen der religiösen Polemik vollständig fernstehen, auf kurze Bemerkungen in ihren Vorreden. So hofft Pierre Matthieu in der seiner Tragödie *Vasthi* (1589) vorausgeschickten Widmung an den Herzog von Nemours *«qu'au lieu de la Perfidie, l'Iniustice, l'Opinion, le Schisme, l'Heresie et tant d'autres crimes qui formillent en tous les ordres de ceste France, on puisse veoir la Foy, la Constance, l'Equité, la Raison, la Concorde et la Verité en une mesme Eglise et sous un mesme chef.»* [1])

Ein anderer, Jean de Virey, zieht nach den traurigen Tagen der Bürgerkriege seine Tragödie *La Machabée* (1598) ans Tageslicht, um sich von Zeit zu Zeit die *«saintes traditions de nos peres seruantes à l'integrité de la religion»* vor Augen zu halten.[2]) Er widmet sie seiner Gönnerin, der Maréchale de Matignon, die ihm durch die Fassung, mit welcher sie den Verlust ihrer Söhne, besonders des Grafen von Torigny (gefallen bei Jvry) ertrug, Ähnlichkeit mit der Mutter der Makkabäer zu besitzen schien. In einem zweiten Stücke: *La divine et heureuse victoire des Machabées sur le Roi Antioche avec la répurgation du Temple de Jérusalem* (1600) will er den endgültigen Sieg Heinrich's IV. und des Katholizismus feiern. Doch sind, wie schon bemerkt, solche Anspielungen auf katholischer Seite selten.

D. Die katholische Polemik.

Der protestantischen Polemik gegenüber ist die katholische unbedeutend und wenig umfangreich. Auf dem Theater

---

[1]) *Vasthi, premiere tragedie de Pierre Matthieu*, Lyon, 1589. 8°. Paris, Bibl. Nat.

[2]) *La Machabee, tragoedie du Martyre des sept freres et de Salomone leur mere par* Jean de Virey ... Rouen, 1598, 8°. *La divine et*

dieselbe Erscheinung. Nur wenige Versuche werden von katholischer Seite gemacht, die Angriffe zu erwidern, die sie seit Gringore's Zeiten treffen.

Im Jahre 1513 unternimmt man, auf das *Jeu du Prince des Sots* zu antworten. Die Échevins de Lyon gestatten Florentinischen Schauspielern die Aufführung von *jeux et farces en faveur et à la louange du pape.*[1]) Nach Ausbruch der Reformation protestiert der Autor der *Farce de la Bouteille* gegen die *nouuelle inuention.* Als dann die Protestanten beginnen, in ihren Stücken die katholischen Lehren und Einrichtungen unter Gegenüberstellung der ihrigen lächerlich zu machen, in der Absicht, die Zuhörer für ihren Glauben zu gewinnen, versucht es ein savoyardischer Mönch, in einem *Trialogue nouueau cōtenāt lexpression des erreurs de Martin Luther* (1524) das Publikum vor der neuen Lehre zu warnen.[2])

Gleich den Reformatoren sieht Frere Jehan Gachi de Cluses (Kloster bei Genf) ein, dass seine Agitation sich an Gebildete und Ungebildete richten müsse, an Männer wie Frauen, und dass er sich deshalb nur der Landessprache bedienen dürfe. Seine Glaubensgenossen besitzen nicht alle dieselbe Einsicht. Aber es kommt ihm schwer an, in der *langue vernacule* und *loquution gallique* zu schreiben. Die *description latine* ist ihm geläufiger. Seine Prosa und zuweilen auch seine Verse machen in der That den Eindruck, als hätte er sich grossen Zwang auferlegen müssen. Sie sind mit lateinischen und griechischen Brocken gespickt. Es ist der Stil, über den sich Geoffrey Tory in seinem *Champ Fleury* und Rabelais (siehe seinen *Écolier limousin*) lustig machten. Die Lektüre des *Trialogue* lässt sehr bezweifeln, dass derselbe für die Bühne bestimmt war, doch ist er vielleicht dramatischer

---

heureuse victoire des Machabées etc., Rouen, 1600. 8°. Paris, Bibl. de l'Arsenal [B. L. 10660]. Cf. Beauchamps, *Rech.* II, 71; Parfaict, *Histoire* I, 329.

[1]) Julleville, *Répertoire*, p. 362.

[2]) ... *Les doleāces de Jerarchie ecclesiastīq Et les triūphes de verite inuincible. Edit par hūble religieulx* Frere Jehan gachi de Cluses. *Des freres mineurs le moindre. yma summis.* (Genève, 1524) 4°. Paris, Bibl. Mazarine, 10828. — Cf. Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 334 ff.

als Aneau's *Lyon Marchant.* Er zerfällt in sechs Teile, an deren Spitze je eine *Narrative de l'Acteur* seht, die eine kurze Übersicht über das Vorausgegangene wie das Folgende gibt. Zele diuin, Jerarchie (oder Jherarchie) ecclesiastique und Verite inuincible treten auf.

Martin Luther ist der Antichrist *yssu de la nation germaniq̃,* sein Anhang die *secte dyabolique,* Deutschland *Germanie, la pansophistique.* Jerarchie ecclesiastique ist in grosser Aufregung über die Erfolge von Luther's Bemühungen

Pour lacesser la vraye foy catholique.

Sie ruft alle Heiligen, Kirchenväter und Theologen gegen ihn zu Hilfe und bittet Zele diuin, ihr die Irrlehren Luther's mitzuteilen:

Affin qu'on puisse interdire
A ses articles contredire
Et tollir de luy la memoyre
O zele diuin.

Zele diuin erhört sie und gibt ihr eine Liste der ketzerischen Bücher, nach Art des Index, den die Sorbonne alljährlich erliess. Er beklagt die Leiden, denen Jerarchie seit den Christenverfolgungen ausgesetzt war — eine Kirchengeschichte in Versen. Sodann werden die von den katholischen abweichenden Lehrsätze angeführt. Widerlegt werden sie allerdings nur zum geringsten Teile, zum Glück für den Leser, dem das Stück ohnehin Längen genug bietet. Dagegen ist jede protestantische Doktrin mit einer Randbemerkung gekennzeichnet: *heresie, arrogance et temerite, erreur et malice, dãnable opinion, abux, fausseté* etc. Manche ist jedoch nicht ohne Geschick zurückgewiesen. Luther verwirft das Cölibat der Geistlichen. Frere Jehan gibt zu

Que prestres tiennent encloses concubines,

aber, fährt er fort,

. . . si leglise permet a chascun de eulx
Prendre une femme apres en vouldrõt deux . . .
Sil ne se veullent chastement contenir
Qui les contraint a prestrise venir.

Haa, ce nest pas propter Jesum tantum
Cest pour prebende et propter talantum.

Die Aufzählung ist beendet. Jherarchie ruft nun Gott um Unterdrückung dieser Irrlehren an und bittet um Bestrafung dieses *homme dampnable* und *heretique malefique*. Verité inuincible erscheint und tröstet sie. Der Antichrist ist gekommen, wie Christus vorausgesagt hat; aber die Wahrheit wird schliesslich triumphieren; das beweist sie ihr an der Hand zahlreicher Bibelstellen. Zum Schlusse dankt Jherarchie Gott für den Trost und ist guter Hoffnung bezüglich der Vernichtung ihrer Feinde.

Frere Jehan schrieb grösstenteils in Strophenform; dabei wechselt er beständig das Versmass; er hat eine besondere Vorliebe für den weiblichen Reim. Sein Werk hat weder grosses Aufsehen erregt, noch Nachahmung gefunden.

Ein Jahrzehnt später (1533) ereifert sich die katholische Jugend des Collège de Navarre gegen die Königin Margarete von Navarra, deren *Miroir de l'âme pécheresse* eben von der Sorbonne als ketzerisch verdammt worden war, und die durch den Schutz, den sie den Neuerern gewährte, den Unmut der Orthodoxen erregte.

Calvin berichtet hierüber Ende Oktober an seine Freunde in Orleans ungefähr Folgendes [1]: Anfang Oktober pflegen die Schüler, welche von der Klasse der Grammatik in die der

[1]) *Correspondance*, ed. Herminjard III, 106 [Jean Calvin à Fr. Daniel *et à ses autres amis d'Orleans*] ... *Ad Calendas Octobres, quo anni tempore pueri qui à gramaticis ad dialectica demigrant exercere se agendis fabulis solent, acta est in gymnasio Navarrae fabula felle et aceto ... plusquam mordaci compersa. Inductae sunt personae: Regina muliebriter nendo intenta, et nonnihil aliud quam colum et acus tractans, — tum Megaera, quo nomine ad M(agistrum) G(erardum) alludebatur, illi faces admovens, ut acus et colum abjiceret. Illa aliquantulum reniti et obluctari; ubi verò Furiae cessisset. Evangelia in manus accepit, ex quibus omnia quibus antè assuevisset et poenè se ipsam dedisceret. Demum extulit se in tyrranidem et omni genere saevitiae miseros et innoxios vexavit. Multa ejusmodi figmenta addiderunt indigna prorsus ea muliere quam non figuratè nec obscurè convitiis suis proscindebant. Res in aliquot dies suppressa est, postea . . . ad Reginam delata. Visum est statui pessimum exemplum* etc. Über M. G. = M. Gerardus, cf. Sturm an Bucer, Nov.

Dialektik übertreten, theatralische Aufführungen zu veranstalten. Diesmal spielten sie im Nav.-Gymn. ein Stück, das von Galle und Essig überfloss. Eine Königin sass, wie es Weibern zukommt, eifrig arbeitend an ihrem Spinnrocken. Da trat die Furie Megaera — womit auf (ihren Hauskaplan) Magister Gerardus angespielt werden sollte — an sie heran und suchte sie von ihrer Arbeit abzuziehen. Sie trug eine Fackel in der Hand (d. h. sie wollte ihr Aufklärung bringen). Nach einigem Widerstreben liess sich die Königin verführen: Sie nahm das Evangelium aus den Händen jener Furie entgegen. Dessen Studium liess sie alle ihre Gewohnheiten und sich selbst soweit vergessen, dass sie wie eine Tyrannin gegen Unglückliche und Unschuldige wütete. Noch viel derartiges dichtete man ihr an und erging sich ganz offen und unverblümt in Schmähungen gegen sie.

Unmittelbar nach der Vorstellung fühlten die Anstifter und Veranstalter doch, dass sie zuweit gegangen waren. Aber ihre Vertuschungsversuche waren vergeblich. Die Sache kam der Königin zu Ohren, die sich bei ihrem Bruder beschwerte. Ein Exempel sollte statuiert werden. Das Gymnasium wurde umstellt und durchsucht. Dem Autor gelang es zwar, sich zu verbergen und zu entfliehen. Die Darsteller dagegen wurden gezwungen, das Stück vor den Polizeibeamten vollständig zu wiederholen. Als Anstifter und Begünstiger der Veranstaltung wurden schliesslich die Magister Loretus und Morinus ausfindig gemacht und bis auf weiteres mit gelinder Haft belegt. Der Königin musste die Sorbonne durch Zurücknahme der Verurteilung ihres *Miroir* Genugthuung gewähren.[1]) Ausserdem liess der König gegen alle Ruhestörer und Verhetzer des Volkes einschreiten. U. a. wurde der Syndic Noel Beda (s. S. 12 u. 118) auf dem Mont Saint Michel gefangen gesetzt, und seine Bücher wurden konfisziert.

Das Schultheater nahm jedenfalls noch öfter Anlass, auch

1533. (Bonnet, *Letters*, p. 37, Anm. 1.) Cf. den etwas gefärbten Bericht in Merle d'Aubigné, *Hist.* II, 246 ff.; Julleville, *Rép.*, p. 379 u. *Comédiens*, p. 302 ist hier einigermassen zu berichtigen.

[1]) Siehe darüber Calvin's Brief, l. c., bes. über die betreff. Fakultätssitzung der Sorbonne unter dem Rektor Nikolaus Cop.

für die katholische Sache einzutreten. Keines dieser Stücke ist uns erhalten. Dagegen besitzen wir einige Werke aus dem Repertoire der bürgerlichen Theatergesellschaften.

Die Farce joyeuse *Le Maistre d'escole, la mère et les trois écoliers*[1]) ist ein ziemlich schwaches Produkt katholischer Polemik. Eine Mutter kommt, sich beim Maistre d'escole nach den Fortschritten ihrer Söhne zu erkundigen. Selbstzufrieden wartet der Lehrer das Urteil der Mutter ab. Er hatte seine Zöglinge eben ausgesandt: *corriger un tas de meschans.* Nun kommen sie zurück und berichten über die *abus, excès, méchancetés, urbanités, façons* und *mondanités* der Reformierten:

En Karesme mangeussent cher,
Sainctz, sainctes cuydent empescher,
Que pour Dieu ne soyent despriés.

Der Lehrer hatte sich bemüht, in ihnen Hass gegen die Häretiker zu erwecken.

Socie: *Ils ont faict en nostre pays*
Ce qu'il convient qu'ilz soyent hays.
Vela le poinct de nos leçons . . .
Amyce: *Si d'eux nous étions maistriés,*
Ce seroyt une grande horeur.
Socie: . . . *menteurs et flateurs,*
Malveillans, grans adulateurs,
Qui preschent, non pas l'Evangille
Mais ont leur engin fort agille
De prescher toute abusion.

Sie schliessen: Sie sind nicht wert, dass man mit ihnen disputiert:

Pour en avoir le boult
Y fault faire du feu de tout . . .
Le Maistre: *Qu'on les brulle sans efigie,*
Car aultrement s'on ne le faict
Vous voyrez le peuple, en efaict
Qui poinct ne se contentera.

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 156; id. *Comédie*, p. 200. — Text bei Leroux, *Recueil* IV, 9; Fournier, *Le Théâtre*, p. 412.

Mutter wie Lehrer sind mit dem Resultate der Prüfung zu-zufrieden und geben den Schülern zur Belohnung einen freien Tag.

Die Farce joyeuse hat von der Farce nur die Lieder, die Lehrer und Schüler singen. Die Satire ermangelt der Verve, die Sprache ist schwerfällig. Das Stück zeigt, wie der Hass gegen Andersgläubige schon in der Schule gelehrt wurde.

In der gleichfalls ziemlich schwachen Moralität *L'Eglise et le Commun* (Rouen, c. 1535) nimmt Eglise eine von den früher behandelten Stücken des Theaters von Rouen ganz verschiedene Stellung ein.[1]) Hier ist sie die Zürnende, durch *abusions* und *dicentions* in ihrem Rechte und in ihrer Macht Bedrohte, die Commun, das Volk, anklagt:

Je suis par toy mise en ce poinct . . .
Tu en as esté l'inuentif.

Commun, der immer unterdrückte, *moulu jusques aux os,* leugnet. Er erkennt die Autorität der Kirche an und erhofft von ihr Abhilfe; denn auch er leidet unter den gegenwärtigen Verhältnissen:

J'ay soutenu mile douleurs
Par le moyen de seducteurs
Qui sont en grande liberté.

Beide sind einig, dass man energische Massregeln gegen die *malveillans* ergreifen müsse:

Gens hors de la loy
On les doit chasser.

Sie beschliessen endlich, Adel und Königtum um Hilfe anzugehen.

Der Autor einer anderen Moralität, *Heresye et l'Eglise,* bekämpft ebensosehr die in der Kirche herrschenden Missbräuche, wie die sie bedrohenden Ketzer.[2]) Er unterscheidet

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 54; Picot, *Bull. du prot. fr.* 1892, p. 566. — Text bei Leroux, *Recueil* I, 14.

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 66; id., *Comédie*, p. 227; Picot, l. c., p. 569. — Text bei Leroux, l. c. III, 16.

zwischen der Kirche und ihrer korrumpierten Hierarchie und hat volles Vertrauen, dass die Kirche die schlechten Zeiten glorreich überstehen werde.

Eglise ist verschlossen; Heresye, Frere Simonye, Force, Scandale puerille, Proces wollen in sie eindringen; Heresye mit einem Schlüssel *de fin fer d'Allemaigne,* Simonye, *tenant une clef d'argent:*

Qui faict en tous lieulx ouuerture.

Force, *portant une espee pour clef;* Scandalle puerille, ein *petit garçon,* mit einem Hauptschlüssel (*portant une clef de toutes pieces*); *Cousins, parens, oncles, nieces* haben ihn angefertigt (Anspielung auf den Nepotismus); im Notfalle wird er *mile aultres malices* anwenden. Proces will hineinkommen

par la poursuicte
D'un long et infiny proces.

Eglise zürnt:

Je me sens a tort difamee,
Tant bien famee au temps antique . . .
L'Eglise n'a plus de suport.

Vergebens verlangen die Aussenstehenden Einlass:

Dieu a d'icy les cles emporte,
Puys, pour plus sceure sauuegarde,
Au roy les a bailles en garde
Que auec moy faict residence.

Die Schlüssel der Belagerer sperren nicht; weder jener der Symonie:

Clef d'argent pour auoir enfer
Non pas l'eglise militante;

noch der Heresye:

C'est clef d'injure, clef d'oultrance
Clef violente qui ront tout,
Clef qui ne peult venir a boult
De ce qu'el a encommence.

Als auch die anderen abgewiesen werden, gehen sie unter dem Feldgeschrei *Atolite portas* zum Sturm über. Eglise aber ergrimmt und tritt drohend heraus. Da er-

greifen die Angreifer die Flucht und bitten endlich demütig um Verzeihung.

Das Stück gehört zum Besten, was auf dem Gebiet der dramatischen Polemik geleistet wurde. Es stammt von Rouen aus der Zeit vor Calvin, wie der Schlüssel aus *fer d'Alemaigne* zeigt. Der Autor, den Picot in dem durch seine Fehde mit Marot bekannten Sagon vermutet, war ebenso guter Katholik wie Royalist: Gott hat dem Könige die Schlüssel der Kirche anvertraut, d. h. der König möge gegen die Neuerer einschreiten und zugleich in der Kirche Ordnung schaffen.

Dieselbe Hoffnung spricht François Habert in einem Schäferspiele aus, das er 1549 veröffentlichte: *Eglogue sur la Naissance de Monseigneur le Dauphin presentée au Roy auant son aduenement à la couronne.*[1]) Luquet und Robinet sind bekümmert über die Verschiedenheit der Meinungen *De la Doctrine au sainct Liure couchee.* Durch die heuchlerischen Schriftverderber wird Unfriede in ihre Weideplätze getragen. Dass es so kam, ist Schuld der schlechten Hirten (der Humanisten und der schlechten Priester):

Maints y en a grands clers opiniastres
En leur sçauoir, qui ne sont qu'idolastres,
Maints y en a qui se disent pasteurs
Qui du troupeau sont mesmes seducteurs . . .

Das muss den grossen Hirten erzürnen, der Petrus die Kirche übergab. Aber *Henry, le beau des bergers*, wird alle Gefahren verscheuchen und ein neues, goldenes Zeitalter wird nach dem Sturze der falschen Propheten anbrechen:

On cognoistra toute erreur machinée
De ces malings opiniastres faulx,
Qu'on rasera comme herbes d'une faulx,

---

[1]) *Les Dicts des sept Sages de Grece . . . auec une eglogue sur la naissance de mon Seigneur le Dauphin*, p. François Habert *d'Yssouldun.* Paris, 1549. 8°. P. Bibl. de l'Arsenal [3184, Réserve]. Sonst enthält keines der bei Bapst, *Essai*, p. 136 aufgeführten Werke Habert's ein Tendenzstück; über Habert als Verfasser dramatischer Satiren zu Issoudun (1540), s. Julleville, *Les Comédiens*, p. 127 und *Répertoire*, p. 384.

Et le seigneur en nostre cueur fragile
Imprimera son tressainct euangile.

Das schwache, wohl wenig bekannte Huldigungsgedicht ist keine Bereicherung der katholischen Polemik.

Nach langer Pause erst unternimmt es noch einmal ein Autor, von der Bühne herab die Lehren der katholischen Kirche gegenüber den protestantischen darzulegen: Simon Poncet in seinem *Colloque Chrestien* (1589).[1]) Er widmet ihn dem Chevallier d'Aumalle, *fort pilier de l'Eglise, du craintif Huguenot la terreur.* In der Vorrede entschuldigt er sich, gleich Henri de Barran, dass er die wichtigsten Glaubenslehren in Versen darlegen wolle, da man sie in Prosa kaum erschöpfend behandeln könne.

Theophile hat die Absicht, nach Deutschland zu gehen, wo er hofft, seinen Seelenfrieden wieder zu finden:

France nourrit en soy telle diuision
Et vacile si fort en la Religion
Qu'ores ie ne sçay plus laquelle ie doy suiure.

Seine Schwester Dorothee und seine Freunde Astee und Eusebe suchen ihn zurückzuhalten. Astee meint, er solle sich gleich ihm den Verhältnissen anzupassen suchen:

Je ne m'enquiers jamais trop auant de la Foy
Et ne me contrains point sous une dure loy.
Auec les Huguenots ie porte ma prière
Auecques les Papaux ie porte mon breviaire...
Je m'accomode à tout, et ne suis difficile,
Qui sçait dissimuler en ce temps est habile.

Die Hauptsache sei, das Edikt des Königs zu beobachten; im übrigen stimmten beide Religionen in der Hauptsache überein.

Eusebe tritt Astee entgegen. Häufig von den im protestantischen Sinne gehaltenen Einwürfen Theophile's unterbrochen, widerlegt er die reformierte Lehre und beweist ihm,

---

[1]) In der Sammlung *Regrets sur la France,* p. p. S. Poncet. P. 1589. 8⁰. Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. Ye 1,943]. Cf. La Vallière, *Bibl.* I. 283. Über ein ähnliches Stück berichtet Reinhardstöttner, *Das Jesuitendrama* etc., p. 71: *Evangelicus fluctuans.*

dass seine Bedenken von der Lektüre der Bibel kommen. Das kirchliche Verbot dieser Lektüre sei wohl gerechtfertigt, da sie ja nur zu Grübeln und Zweifeln führe:

Mais quant à toy, amy, ne sois plus si lourdaut
De vouloir plus chercher et sçavoir qu'il ne faut.
Car saint Paul autrefois de sa bouche diuine
A predit que de là viendrait nostre ruine.

Lege also dein Gepäck wieder ab, und ganz besonders die Bibel, die du da mit dir trägst. Theophile ist bekehrt und von seinen Auswanderungsgelüsten geheilt:

C'est fort bien dit à vous. Car ell' (la bible) n'appesantist
Pas le corps seulement, mais ell' charge l'esprit.
Arrière, arrière, tous ces liures pleins de charmes
Qui trompez nos esprits et aueuglez nos âmes.
I'ayme mieux desormais m'arrester à la Foy
De l'Eglise de Dieu, que demander pourquoy.

Das Stück ist abwechselnd in Zehn- und Zwölfsilbern abgefasst. In wohlthuendem Gegensatze zu den Werken der Gegner ist die Polemik rein sachlich. Vor dem *Trialogue nouveau* besitzt der *Colloque* den Vorzug, die gegnerischen Lehren nicht bloss aufzuführen, sondern auch zu widerlegen.[1])

Das Jesuitendrama.

Der geringe Umfang der katholischen Bühnenpolemik ist einigermassen verwunderlich bei dem Gewichte, das gerade die streitbarsten Vorkämpfer der Kirche, die Jesuiten, auf die dramatischen Aufführungen legten. Ignatius von Loyola sah in der Heranbildung neuer, glaubensstarker Generationen eine Hauptaufgabe seines Ordens. Ihm, wie den Refor-

---

[1]) Die von Lenient, *La Satire*, p. 594 citierten Schriften des Artus Désiré (*Le Combat du Fidèle Papiste*, *La Dispute de Guillot le Porcher et de la Bergère de Saint Denis contre Calvin*) gehören nicht der dramatischen Literatur an. Lenient, l. c.: *«Ils ne méritent pas même le nom de farces.»*

mierten, lieh der Humanismus die Waffen im Kampfe der Geister. [1])

Deshalb unterschieden sich die Jesuitengymnasien, wenigstens vor ihrem endgiltigen Ausbau, in nichts von den bereits bestehenden humanistischen Bildungsstätten, besonders denen zu Paris und Löwen. [2]) Um auf tüchtiger, klassischer Grundlage rede- und federgewandte, mit der lateinischen Umgangssprache wohlvertraute Männer von weltmännischem Auftreten heranzuziehen, dazu dienten auch hier als wichtige Erziehungsmittel Disputationen, Deklamationen, Dialoge und dramatische Aufführungen. [3]) Als oratorische Übungen nahm sie Loyola selbst jedenfalls in seine Musteranstalten, collegium romanum und germanicum, auf. [4]) Daneben aber schwebte ihm schon der Gedanke vor, durch öffentliche Aufführungen für den Orden Propaganda zu machen.

In den Anweisungen, die er den 1556 nach Ingolstadt

---

[1]) Crétineau-Joly, *Hist. de la Cie de Jésus*, besonders I, p. 43ff.; Schmidt, *Gesch. der Erz.* III, 1, p. 3ff.; Ziegler-Baumeister, *Handbuch der Erziehung* III, 1, p. 104ff.; Corpus institutorum S. J. Antverpiae, 1709. 8° I, p. 3ff.

[2]) Cf. ausser den genannten die *Cartas de* San Ignacio de Loyola (Brief an den Kardinal Juan Moron über das Coll. Romanum III, 178): *segun la costumbre de Paris, Lovana y otras célebres Universidades.*

[3]) Cf. weiter oben p. 10: Schuldrama. Über das Jesuiten-Drama: Reinhardstöttner, *Gesch. des Jes.-Dramas in München*, im *Jahrb. für M. Gesch.* 1888, p. 53ff., bes. p. 56; Bahlmann, *Das Drama der Jes.*, in: *Euphorion* 1895, II; id. *Jesuitendramen* etc. Lpz. 1896; Zeidler, *Stud. u. Beitr.* in Litzmann's *Theatergesch. Forsch.* IV, 1891; Boysse, *Le Théâtre des Jes.* P. 1880; Janssen, *Gesch. d. deutsch. Volkes* VII, 118ff.; Duhr, *Die Studienordnung der Ges. Jes.*, p. 136ff.; Mertz, *Die Pädagogik der Jes.*

[4]) Die ältesten Studienordnungen des Coll. Germ. (1552, v. Loyola selbst verfasst) enthalten darüber nichts. Cf. Card. A. Steinhuber, *Gesch. des Coll. Germ.* etc. I, 19ff.; Pachtler, *Ratio studiorum* I, 375ff. Dagegen Steinhuber, l. c., p. 52ff. — Die des Coll. Rom. (1566) bei Pachtler, l. c. I, 194: *diebus festivis et domenicis . . . orationes vel declamationes* . . . Am vierten Tage nach Schuljahranfang . . *recitatur dialogus, tragoedia aliqua vel comoedia.* — *Cartas de* S. J. d. Loyola IV, 381 (1554): *Cerco los ejercicios de . . . declamar en verso . . . se observe el mode de Roma.*

entsandten Jesuiten mitgab, sagt er: „Um sie (die Schüler) noch mehr zu ermutigen und ihre Eltern zu erfreuen, lasse man sie unter dem Jahr etliche Male Verse und Dialoge nach römischem[1]) Brauche vortragen; hiedurch wird das Ansehen der Schulen wachsen".[2]) Die erste öffentliche Aufführung zu Rom (collegium romanum) scheint aber erst ins Jahr 1557 zu fallen. Für Wien (gegr. 1551) ist eine solche schon 1555 festzustellen.[3])

Die hohe Meinung von dem Werte dramatischer Übungen, welche die Jesuiten von den Humanisten übernahmen[4]), die rasch zunehmende Beliebtheit dramatischer Vorträge bei den Schülern und beim Volke förderten ihre Pflege als Übung in der Klasse und Sonntags im engeren Kreise der Schule[5]), als Karnevalsbelustigung[6]), als religiöse Spiele an Kirchenfesten[7]), als Paradestücke an den Schulfesten[8]) und bei Besuchen hoher Gönner.[9])

Gleichwohl beschäftigten sich die Studienordnungen verhältnismässig wenig damit.[10]) Die Regeln von 1577, der Ent-

---

[1]) Nach einem Wiener Bericht (1565) wird dort ein Dialog nach römischer Sitte aufgeführt. Duhr, l. c., p. 139.

[2]) Pachtler, l. c. III, 472, Nr. 17. Cf. II, 176 (*Stud. Ord.* 1586): *Adolescentes tandem, eorumque parentes mirifice exhilarantur atque accenduntur Nostrae etiam deuinciuntur Societati, cum ... possunt in Theatro pueri aliquod ... exhibere.*

[3]) Crétineau-Joly, l. c. I, 264 (Rom); P. Canisii *Epistulae etc. ed.* Braunsberger, p. 877—78, A. 3 [nach *Cod. Annales Vienn.* f6a (1555)]: *Mense Septembre Comoedia Euripi magno Auditorum, et solatio et emolumento prima omnium publice sub die acta fuit.* Literatur hier. ibd.; hiernach ist Janssen, l. c. VII, 123, A. 1 zu berichtigen. Canisius meldet p. 873 eine Auff. des Eur. zu München 1560.

[4]) Reinhardstöttner, l. c., p. 56 führt Hieron. Ziegler, die *Allg. D. Biogr.* XX, 22, Macropedius etc. an. Über die Jes. siehe Pachtler II, 176: *Tragoediae ... exercitatio, sine qua poësis pene omnis friget et iacet (Stud. O.* 1586); ähnlich 1591: Duhr, 136, A. 1.

[5]) II, 176; 413 Reg. Prof. Rhet. 19. Sonntags: I, 167, 194.

[6]) Duhr, l. c., p. 137; Steinhuber, I, 53.

[7]) Duhr, l. c., p. 137.

[8]) Pachtler I, 167—168.

[9]) *urgente principe concedendae,* ibd. I, 274: *aliunde sumptus* I, 59. Cf. Bahlmann, in: *Euph.* II, 276.

[10]) Janssen, l. c. VII, 119.

wurf der *Ratio Studiorum* von 1586 und deren endgültige Fassung von 1599, wie einige kleinere Erlasse bestimmen nacheinander und sich gegenseitig ergänzend: Die Komödien und Tragödien müssen lateinisch und anständig sein. Ihre Aufführung sei selten und nicht zu lang. Ihr Gegenstand sei ein heiliger und frommer. Sie sind vorher eingehend zu prüfen und sorgfältig einzustudieren, dürfen jedoch Verfasser und Darsteller nicht zu sehr in Anspruch nehmen. Die Aufführung in der Kirche und der Gebrauch kirchlicher Utensilien ist untersagt. Weibliche Rollen dürfen nur ausnahmsweise vorkommen. Frauen sind als Zuschauer nicht zuzulassen. Ausserhalb der Schule dürfen die Schüler nicht auftreten. Je nach den örtlichen Verhältnissen wird für weibliche Rollen und für den Gebrauch der Landessprache in Zwischenspielen und in Dialogen Dispens erteilt.[1]) Durch diese Bestimmungen sind den Kollegien heilsame Grenzen gezogen und doch bleibt für Form und Inhalt ein weiter Spielraum.[2])

Die Stoffe werden den heiligen Schriften, den Heiligenlegenden, der Geschichte und Sage entlehnt, zuweilen frei erfunden[3]); manchmal werden auch klassische Stücke aufgeführt; Plautus und Terenz sind jedoch selbst von der Lektüre ausgeschlossen.[4]) Verfasser der für die Öffentlichkeit bestimmten Stücke ist der Lehrer der Rhetorik[5]); die

---

[1]) 1577, Reg. P. Prov. 58, Pachtler I, 129. 1586, II, 176; 1599 Reg. Rect. 13, II, 273; vgl. dagegen 1591: *nec Dramata aequo diutius intermittantur* (Duhr, p. 136, A. 1); 1593: *non longiores*; Pachtler I, 313, 3. Zensur durch die Obern I, 278, II, 365, 367. *ut tempestive deliberetur* I, 364, 413, II, 176. *neque . . in externorum scenis agant* II, 461. *vestes sacrae* etc. I, 274.

[2]) Duhr, p. 137, A. 1; Pachtler II, 488 (weibl. Rollen); *vernacula lingua* II, 423, 488; Duhr, 137, A. 2.

[3]) Duhr, p. 140; Reinhardst., p. 54, 65ff.; Bahlmann, in: *Euph.* II, 277.

[4]) *Cartas de San* Ign. de Loyola II, 287; Pachtler I, 59 (*Constit.* IV, 14).

[5]) Reinhardst., p. 146, 51; Duhr, l. c., p. 140; Bahlmann, p. 281.

übrigen werden auch von Schülern im Wettbewerbe verfasst oder extemporiert.[1])

Auf das Bestreben jeder Anstalt, mit eigenen Erzeugnissen zu prunken, ist die ungeheure Zahl von Jesuitendramen zurückzuführen. Daher sind sie fast stets schablonenhafter Natur, mögen sie strikte Befolgung der klassischen Regeln oder die Bewegungsfreiheit des alten Volkstheaters zeigen.[2]) Als Gelegenheitsstücken ist ihnen nur kurzes Leben und bei der strengen Zensur der Ordensoberen selten die Ehre des Druckes beschieden. Von den Fastnachtsspielen, bei denen den Schülern vermutlich grosse Redefreiheit und Gelegenheit zu polemischen Ausfällen geboten war, wissen wir nur, dass sie schon früh zu Ungehörigkeiten und daher mannigfachen Verboten führten.[3]) Für die übrige dramatische Wirksamkeit des Ordens stützt sich, fast für das ganze 16. Jahrhundert, unsere Kenntnis auf mehr oder weniger zufällige Berichte, namentlich auf jene Synopen oder Periochen genannten Inhaltsangaben[4]), die meist in der Landessprache abgefasst, den Zuschauern zum leichteren Verständnis der Handlung eingehändigt und dann den Vorschriften gemäss dem Ordensarchive einverleibt wurden.[5])

Eine zusammenfassende Beurteilung ist auf Grund des heute noch so unvollständigen Materials kaum möglich. Infolge der von Anfang an so vielartigen Zwecken und den örtlichen und zeitlichen Verhältnissen angepassten Verschiedenheit der Form und des Inhalts kann das Jesuitendrama nicht ausschliesslich als Tendenzdrama angesehen, noch weniger dürfte ihm jede Tendenz abgesprochen werden.[6]) Goethe's Charakteristik desselben dürfte wohl auch schon für das 16. Jahrhundert stimmen: „Sie verschmähten nichts, was

---

[1]) Pachtler II, 412; Bahlmann, l. c., p. 273.

[2]) Janssen, l. c. VII, 122; Bahlmann, l. c., 290.

[3]) Déjob, *De l'influence* etc., p. 215, A. 1; Cordara, *Collegii Germ. Hist.* p. 35 ff., Nr. 64—70.

[4]) Reinhardstöttner, l. c., p. 58; Bahlmann, l. c., p. 286.

[5]) Pachtler, l. c. II, 243. 272.

[6]) Reinhardstöttner, l. c., p. 59; dageg. Holstein, *Die Reformation* etc., p. 277.

irgend wirken konnte und wussten es mit Liebe und Aufmerksamkeit zu behandeln ... es ist eine Freude an der Sache dabei, ein Mit- und Selbstgenuss, wie er dem Gebrauche des Lebens entspringt ... So bemächtigten sich die einsichtigen Männer hier der weltlichen Sinnlichkeit durch ein anständiges Theater." [1]) Und da die Jesuiten, wie in ihrem gesamten Unterrichte, auch hier einen religiös-sittlichen Zweck verfolgen, so ist es erklärlich, dass sie vielfach, besonders im 16. Jahrhundert, an biblischen und geschichtlichen Vorbildern, Fall und Bekehrung des Sünders, die Strafe des Abfalls vom Glauben, den himmlischen Lohn der standhaften Märtyrer, die Ungehörigkeit von Mischehen (Samson) u. dgl. vor Augen führen. Dabei war es nicht zu umgehen, dass die „Häresis" gelegentlich gestreift wurde.[2]) Doch vermieden sie es, wenigstens auf der Bühne, ihren Gegnern direkt zu antworten, obwohl ihnen deren dramatische Polemik nicht unbekannt war.[3]) Das scheint festzustehen: der Ton ihrer Polemik ist weitaus gemässigter, als der der Gegner.[4]) Ganz im Gegensatze zu den sorbonnistischen Eiferern hatte Loyola seinen Jüngern ans Herz gelegt: „Man bemühe sich sorglich, die Wahrheit des rechten Glaubens derart nachzuweisen, dass die etwa anwesenden Häretiker christliche Liebe und Bescheidenheit herausfühlen; nicht eine einzige Unbill komme über die Lippen des Lehrers ... Denn auf diese Weise werden auch die Häretiker gutherziger werden und die Predigt der Wahrheit anhören, während sie bei offener Verfolgung nur sich verhärten".[5])

Dieser Geist der Liebe machte allerdings später schlecht verhülltem, spöttischem Mitleide, einer überlegenen Ironie Platz,

---

[1]) *Italienische Reise*, Regensburg, 4. Sept. 1786.

[2]) Reinhardstöttner, l. c., p. 59 u. 60.

[3]) Cf. den Bericht des P. Canisius über die Auff. des *Mercator* in Strassburg, siehe weiter oben, p. 138, A. 1. Üb. Nachahmung prot. Dramen s. Dürrwächter, *Jes.-Dr.*, Hist.-Pol. Bl. 1899, p. 346.

[4]) Reinhardstöttner, l. c.; Holstein, l. c., p. 272, 274; Janssen VII, 120 u. A. u. 130.

[5]) *Anweisung für die nach Ingolstadt entsandten Jesuiten*, s. Pachtler, l. c. III, 470 u. 475, ähnlich I, 254.

die unter dem Deckmantel sanftmütigen Entgegenkommens leidenschaftlichen Hass barg; so wenn 1603 P. Coton von *Monsieur le porc Calvin* spricht.[1]) Ähnliches dürfte auch in der dramatischen Literatur der Fall sein.

Dies zeigte sich, je nachdem das Ordensinteresse es erlaubte, mehr oder weniger offen, also jedenfalls auch in Frankreich, wo die Jesuiten teils mit offenen Armen aufgenommen wurden (Lothringen, Dijon), teils ihre Existenzberechtigung erst erkämpfen mussten (Paris).[2])

Im allgemeinen trat der Orden dort anfänglich bescheiden auf. Loyola hatte einige seiner Jünger auf die Pariser Hochschule gesandt. Diesen trat Guillaume Du Prat, Bischof von Clermont, behufs Gründung eines Kollegs, ein Haus in Billom und sein Hotel in Paris ab. Auf Betreiben der Sorbonne und des gallikanischen Klerus, die beide in dem Orden einen gefährlichen Konkurrenten bekämpften, verweigerte das Pariser Parlament dieser Schenkung die Bestätigung und erteilte sie erst 1562, nach wiederholter Aufforderung durch Heinrich II. und seine Nachfolger und durch die Reichsversammlung zu Poissy. Die Provinzparlamente waren jedoch hierin vorangegangen. Das Collège de Billom war schon 1554 eröffnet worden; das Collège de Clermont zu Paris folgte 1562, die feierliche Eröffnung fand indes erst 1564 statt. Auch in der Folge hatten sich die Jesuiten mehr der Sorbonne und des Parlaments als der Reformierten zu erwehren, selbst als sie als Bundesgenossen der Ligue mit ersterer Seite an Seite kämpften. Beachtenswert ist, dass die politische Thätigkeit der französischen Jesuiten den wiederholten, ausdrücklichen Verboten ihres damaligen Generals Mercurian zuwiderlief. Heinrich IV. bekämpften sie bis zu seiner Absolution durch den Papst und leisteten ihm teils offenen, teils passiven Widerstand. Wenn sie in blindem Fanatismus soweit gingen, die Ermordung Heinrich's III. durch J. Clément mit der Befreiungsthat einer Judith zu

---

[1]) Lenient, *La Satire* etc., p. 244.

[2]) Speziell Schmid, *Gesch. d. Erz.*, p. 159ff.; Crétineau-Joly, l. c. I, 148ff.; II, 69ff. u. 300ff.

vergleichen[1]) und den *Sardanapal* Heinrich IV. zu beschimpfen,[2]) so ist es nicht verwunderlich, dass man den Aussagen jener Mordbuben Glauben schenkte, welche die Jesuiten als Anstifter ihrer Attentate auf den König bezeichneten. Doch währte die Verbannung des Ordens aus dem Königreiche, die in vielen Parlamentsbezirken überhaupt nicht zur Durchführung gelangte, nur kurze Zeit. 1606 wieder zugelassen, zählte er nach der Wiedereröffnung des Collège de Clermont (1609) bereits 38 stark besuchte Gymnasien, ein Beweis für den Ruf, den sich die Ordensschulen in den vorausgegangenen Jahrzehnten erworben hatten. Dort wirkten die Jesuiten unabhängig von ihrer politischen Thätigkeit nach ihren rein pädagogischen Grundsätzen. Die Pflege der dramatischen Literatur ist also jedenfalls von Anfang an anzunehmen, obgleich hierüber bis zum letzten Viertel des Jahrhunderts keine Daten und für die spätere Zeit nur spärliche Angaben vorliegen.

In Avignon[3]) spielte man 1572 *Le Martyre de Sainte Catherine, Tragédie;* die Aufführung einer *Prise de l'Arche d'Alliance* (1574) lässt die Frage von Anspielungen auf die Zeitereignisse offen. Das Collège de Clermont zu Paris eröffnet 1579 (11. Oktober) das Schuljahr mit dem Drama *Hérode.*[4]) Zu Dôle führt man 1585 die Parabel des *Mauvais Riche* auf, 1596 die Geschichte der *Sainte Catherine*, 1600 *Les Argonautes allant sur leur gallion à la conquête de la Toison d'or* und ein Drama *Jésabel*, 1601 *S. Sigismond, roi de Bourgogne*[5]); zu Perigueux am 5. November 1592, dem Jahre seiner Gründung, *Esther.*[6]) In dem vom Herzoge Ernst von Bayern zu Liège in Belgien gegründeten Gymnasium wird 1583 die Be-

---

[1]) Crétineau-Joly, l. c. II, p. 315.

[2]) Ibd. II, 355.

[3]) *Biblioth. des Ecrivains de la Cie de Jésus*, ed. Sommervogel I, 690 ff. 1686 spielt man dort noch: *L'Heresie detruite en France par le zele et la piété de Lovis le Grand.*

[4]) l. c. VI, 219. Dagegen enthält G. Émond, *Hist. du Coll. de Louis-le-Grand.* Par. 1845. 8°, nichts aus unserer Zeit.

[5]) l. c. III, 112.

[6]) l. c. VI, 535.

kehrung *Faust's*[1]), zu Tournai 1596 der Sieg des Kaisers *Heraklius* über Chosroes und die *Kreuzerhöhung* dramatisiert; im folgenden Jahre wird dort mit der *Patientia Jobi* auf die Bedrängnis des Ordens angespielt und die Geschichte vom abtrünnigen König *Achab* und dem Propheten *Elias* unter freiem Himmel aufgeführt; 1598 führt man dem päpstlichen Nuntius mit der *Obsidio Ecclesiae* jedenfalls ein katholisches Tendenzstück vor[2]); am 3. Dezember 1599 spielt man zu Antwerpen ein Stück *Sainte Elisabeth de Hongrie*[3]); 1600 stellte man zu Valenciennes das Muster eines tugendhaften und tapferen Fürsten *soubs les personnes de Rodolphe et d'Albert ... d'Aspourg* dar; 1601 behandelte man daselbst die Entstehungsgeschichte der dort alljährlich zu Ehren der heiligen Jungfrau Maria stattfindenden Prozession.[4]) Weniger harmlos dürfte ein in demselben Jahre zu Lyon, wo die Jesuiten das Collège de la Trinité übernommen hatten, aufgeführtes Stück gewesen sein, das nach den verschiedenen überlieferten Berichten grosses Aufsehen erregt haben muss.[5]) Ein englischer, wahrscheinlich gegnerischer Bericht, betitelt *Jesuites (sic!) Play at Lyons in France to the Amazement of the Beholders and Destruction of the Actors*, by R. S., wird wohl eine Variante der damals über verschiedene Jesuitenvorstellungen umlaufenden Ausstreuungen sein. Zu Bruxelles zeigte man 1609 (4. September) in der *Tragicomédie intitulée Jacob ou Antido-*

---

[1]) l. c. IV, 1810: *Fauste, Dialogue d'un jeune homme converty à la Foy par Sainct Jehan l'Evangeliste et puis devenu homme de bien* s. l. s. a. 4°.

[2]) l. c. VIII, 166. *Heraclius exaltatio crucis* etc. (lat. Stücke).

[3]) l. c. I, 446.

[4]) l. c. VIII, 385. *Argument general, de la Tragicomedie distribuée en 5 actes* ... 1601. 4°.

[5]) l. c. V, 219. *Recit touchant la comedie iouee par les Jesuites et leurs disciples en la ville de Lyon, au mois d'Aoust de l'an* 1607. s. l. 1607. 8°. Neudr. von Léon Boitel 1837. — *Conviction veritable du recit fabuleux divulgué touchant le representation exhibée en face de toute la ville de Lyon au coll. de la Cie de Jésus le 7 d'Aoust de la prés. année* 1607. Lyon 1607. 8°. Neudr. wie oben. Cf. den bei Bahlmann, in: *Euph.* II, 278, A. 1 abgedr. Bericht über eine Aufführung zu Molsheim.

lâtrie, an der Hand alttestamentlicher Beispiele, den wahren und falschen Gottesdienst.[1])

In dem 1608 von Heinrich IV. gegründeten Collège de la Flèche leiten P. Musson (1608—1612), P. Pétau (1612—1615), P. Caussin (1615—18) und P. Cellot (1618—26)[2]) mit ihren Dramen, deren Stoffe fast durchweg den Unterrichtsgebieten entnommen sind, eine neue Periode des Jesuitendramas in Frankreich ein, die zeitlich und inhaltlich aus dem Rahmen unserer Besprechung fällt. 1622 wurde in sämtlichen Jesuitengymnasien die Kanonisation des hl. Ignatius von Loyola und seines Jüngers Franz Xaver durch mehrtägige Feste gefeiert, wobei das Leben der beiden Heiligen dramatisch vorgeführt wurde.[3])

1628 feierte von den französischen Gymnasien speziell das zu Reims das Ende der Religionskämpfe durch die Einnahme La Rochelle's[4]); doch dürften die hiezu verfassten Festspiele lediglich als Verbeugung gegen Ludwig XIII. aufzufassen sein und das religiöse Moment dabei eine sehr untergeordnete Rolle gespielt haben.

Nur von einem einzigen Drama lässt sich mit Bestimmtheit behaupten, dass es der religiösen Frage näher trat. 1574 war das vom Herzog Karl von Lothringen gegründete Gymnasium zu Pont-à-Musson unter dem Rektor Edmond Hay eröffnet worden[5]), und noch in demselben und im folgenden Jahre wurde je ein Stück des P. Clément Dupuy in französischer Sprache vor den als Zöglingen in der Anstalt weilenden Söhnen des Herzogs gespielt. Titel und Inhalt

---

[1]) *Bibl.* etc. ed. Backer IV, 72.

[2]) Ibd. ed. Sommervogel III, 774ff.; Boysse, *le Théâtre des Jés.*, p. 25ff.

[3]) Cf. Martin, *L'Université de Pont-à-Musson*, p. 87.

[4]) l. c. VI, 1629: *La Conqueste du char de la gloire par le Grand Théandre, repres. en 5 ballets,... en rejouissance de la reduction de la Rochelle.* Reims, 1628. 4°. Cf. Louis Paris, *Le Théâtre à Reims* p. 98. *Les Triomphes de Louis le Juste en la réduction des Rochelois, Ballet;* beide von P. Pierre Lemoine.

[5]) Schmidt, *Gesch. d. Erz.* III, 1, 174; Martin, l. c., p. 24ff.; *Bibl.* ed. Sommerv. VI, 1003ff. Ein lateinisches Stück (*Umbrae calvinisticae, comoedia*) wird 1641 zu Dijon gespielt, ibd. III, 60ff.

derselben sind nicht bekannt. 1576 wird dann vor einem beifallslustigen Publikum ein Drama **Calvin** aufgeführt, über dessen Inhalt und polemischen Charakter leider nichts berichtet wird. Nach der Pest des Jahres 1577 erfolgt am 1. Januar 1578 der Wiederbeginn der Kurse mit der Vorstellung eines Stückes: *Saint-Jean l'Evangéliste.* 1579 folgt eine *Comédie* von P. Jean Bordes und 1580 spielte man zu Ehren des Besuches Königs Heinrich III. die *Histoire tragique de la Pucelle de Dom Rémy* von P. Fronton le Duc, ein Drama, das mehr wegen seines Stoffes als seines literarischen Wertes auch heute noch Beachtung verdient. Ausserdem werden 1580 *Julien l'Apostat,* 1582 *La Vertu et Epicure,* 1584 *La Thébaïde* von Jean Robelin, 1588 vor Herzog Karl, seinen 3 Söhnen und 2 Enkeln und unter gewaltigem Andrange des Volkes *le Siège de Jérusalem* gespielt (wiederholt 1595), dann 1599 ebenfalls zu Ehren des Herzogs die Parabel des *Mauvais Riche,* und 1600 *les Noces de Cana* und *Les Fureurs de Saül.* Endlich 1623, am Ende unseres Zeitraums: *Triumphus Ecclesiae Ignatio Converso.*

Es wäre gewagt, auf die aufgeführten Titel ein festes Urteil über das Jesuitendrama in Frankreich zu stützen. Seine ersten Anfänge liegen im Dunkeln, seine erste Entwicklung ist jedenfalls analog der in den andern Ländern und entsprechend der vorausgeschickten allgemeinen Charakteristik. Sicher aber treten die Jesuiten auf dramatischem Gebiete nicht mit unerquicklicher, herausfordernder Polemik auf, was schon aus dem Umstande hervorgehen dürfte, dass die dramatische Polemik der Protestanten sich fast gar nicht mit den Jesuiten beschäftigt.

IV. Abschnitt.

Das Renaissancedrama und seine Verfasser in ihrem Verhältnis zur religiösen Bewegung.

Die Entstehung des Renaissancedramas fällt in eine Zeit, als Katholiken und Protestanten im Begriffe standen, das Glück der Waffen als Gottesgericht im religiösen Streite an-

zurufen. Die Jahrzehnte seiner Entwicklung sind durch die Bürgerkriege ausgefüllt.

Vorbereitet wurde es durch die Humanisten, aber erst als sie sich grösstenteils von der religiösen Bewegung losgesagt hatten und nur mehr ihren philologischen und literarischen Studien lebten. Ihre Schüler gingen bei der Abfassung französischer Dramen von rein künstlerischen Gesichtspunkten aus und suchten den antiken Tragödien und Komödien in Form und Inhalt möglichst nahe zu kommen. Nur die Komödie, deren Stoffe dem täglichen Leben entnommen sind, nimmt zuweilen auf die in alle politischen und privaten Verhältnisse der damaligen Zeit so tief einschneidenden Bürgerkriege Bezug oder wählt sie zum Hintergrunde und zur Erklärung ihrer Verwicklungen.

Jules César Scaliger (1484—1558), der bekanntlich eine Technik des neuen Dramas schrieb (Lyon 1561) und eine lateinische Bearbeitung des König Ödipus hinterliess, ist nach der Aussage seines Sohnes, des streitbaren Vorkämpfers des Calvinismus, Joseph-Juste Scaliger, *«à demi luthérien»*, und wünscht eine Reform des Klerus. [1])

Katholisch sind auch die Theoretiker Jacques Pelletier du Mans [2]) und Vauquelin de la Fresnaye der unter Matignon gegen Montgomery kämpft. [3]) Charles Estienne, der 1547 seine Übersetzung des *Sacrifice* der Intronati der Akademie von Siena veröffentlicht (1556, betitelt: *Les Abusés*), bleibt im Gegensatz zu seinem Bruder Robert katholisch. [4]) Mellin de Saint-Gelais, welcher die Sofonisba des Trissino übersetzt, gehört der sehr frivolen Hofgeistlichkeit Heinrich's II. an. [5])

Die Dichter der Plejade sind in erster Linie mehr oder minder glaubenseifrige Royalisten und Patrioten. Ihr Haupt,

---

[1]) *Nouvelle Biographie* 43, 446; *La France prot.* ed. Haag VII, 1; Darmesteter-Hatzfeld, *Le seizième siècle* I, 162.

[2]) *Nouv. Biogr.* V, 744.

[3]) Ibd. 45, 1030; Morf, l. c., 217.

[4]) *Nouv. Biogr.* 16, 483; La Vallière, l. c. III, 242.

[5]) Darmesteter-Hatzfeld, l. c. III, 196; *Nouv. Biogr.* 43, 19; vor allem Böhm, *Einfluss Seneca's*, p. 41 ff.

Ronsard, als Übersetzer des *Plutus* des Aristophanes auch für die dramatische Literatur von Bedeutung, betrachtet als nationaler Dichter die herrschende Kirche als Stütze des Königtums.[1]) Zwar steht er nicht an, die Notwendigkeit einer Reform des Klerus anzuerkennen *(Remontrances au peuple de France)*:

Vous-mesmes, les premiers,
Prélats, réformez-vous!

Dagegen wendet er sich in seinen *Discours sur les Misères des Temps présents* gegen die Ruhestörer Frankreichs:

A ces nouveaux chrétiens qui la France ont pillée,

und greift besonders Bèze als Anstifter der Bürgerkriege und Genf *(Une ville est assise ès champs savoisiens)* als Sitz der Häresie und Herd des Aufruhrs an. Gegen diese uneinigen Glaubensfeinde

Les uns sont Zwingliens, les autres Luthéristes,
Les autres Protestants, Quintins, Anabaptistes,

ruft er die Franzosen zur Einigung auf.

Ein erbitterter Federkrieg entspinnt sich gegen ihn; den poetischen Antworten Chandieu's, Florent Chrestien's und Grévin's setzt er zuerst einen neuen *discours* entgegen, wendet sich aber dann verächtlich von diesen rebellischen Schülern ab.[2])

Du Bellay, Autor eines Ballets[3]), verspottet in seinen *Regrets* das düstere, freudenlose Genf, wo Habsucht und Neid, Streitsucht und Gehässigkeit herrschen, und wo man auf jeder Stirn Trauer und Gewissensbisse über den Abfall lese:

J'ai lu dessus leur front la repentance peinte.

Jodelle, der Vater der neuen Tragödie, schrieb Sonette gegen die *Ministres de la nouvelle opinion,*

Piqués d'une âcre humeur, n'ayant de quoi se plaire,

---

[1]) É. Rigal, in Julleville's *Histoire* etc. III, 185; Rossel, *Histoire* I, 317; Godet, *Histoire*, p. 109; Lenient, *La Satire*, p. 228.

[2]) Lenient, *La Satire*, p. 228.

[3]) *Epithalame sur le mariage de tres illustre prince, Philibert Emmanuel, Duc de Savoye, et de tres illustre Princesse Marguerite de France, sœur unique du Roi, et Duchesse de Berry, à 5 personnages.* Paris, 1559. 8°. (München, Staatsbibl.) Cf. La Vallière, l. c. I, 155; Godet, *Histoire*, p. 109.

Aux lieux de leur exil, l'un sur l'autre entassés,
De nombre, de disette et de remords pressés. [1])

Doch ist die Anklage einiger Biographen unbegründet, dass er nach der Bartholomäusnacht den unglücklichen Coligny beschimpft habe. Seine Komödie *Eugène* ist eine beissende Satire auf die Zuchtlosigkeit der katholischen Geistlichkeit. Darin lässt er einen Abbé, der als Vorrecht seines Standes ansieht, dem Wohlleben und seinen Leidenschaften zu fröhnen (I, 1), seine Geliebte und seine leibliche Schwester verkuppeln und sein Klerikus Messire Jean hilft ihm dabei,

Pour attrapper quelque poisson
Dans la grand' mer des bénéfices.

Doch beabsichtigt Jodelle hier nicht etwa einen zielbewussten Angriff auf den Klerus, sondern die Schilderung eines für seine Zeit typischen Charakters.

Jean Antoine de Baïf, dessen *Le Brave* 1567 im Hotel de Guise gespielt wurde, verliert in den Hugenottenkriegen sein Vermögen. [2]) Schützling Karl's IX., findet er für die unglücklichen Opfer der Bartholomäusnacht nur Töne des Mitleids. (*Sonnet sur les cadavres pendus au gibet de Montfaucon*):

Pauvres cors ou logeoyent ces esprits turbulents.

Rémy Belleau (1528—1577) hinterliess eine Komödie *La Reconnue,* die, obwohl erst nach seinem Tode veröffentlicht, zu seinen Jugendwerken zählt. [3]) Zu Grunde liegen ihr die Ereignisse der Jahre 1562 und 1563. Die Heldin ist, zur Erhöhung der Wahrscheinlichkeit der Handlung, Hugenottin, von jenem halb pietistischen, halb pharisäischen Typus, der für jene Zeit der Unterdrückung charakteristisch ist und der

[1]) Godet, l. c., p. 109; *Ancien Théâtre fr.* p. p. Violet-Le Duc IV; Fournier, *Le Théâtre fr. au 16e et au 17e siècle* I, 2: *Notice sur E. Jodelle*; La Vallière, l. c. I, 131. *Histoire univ. des Théâtres* XII, 2e partie, p. 1 ff.; Le Vavasseur, *Étude sur le rôle de quelques poètes* etc., in dem *Annuaire de la Normandie* XL, 1874, p. 430.

[2]) Darmesteter-Hatzfeld, l. c. I, 111 ff., 178. III, 242; Le Vavasseur, l. c., p. 431.

[3]) *Œuvres poétiques*, p. p. Ch. Marty-Laveaux, Paris, 1878. 2 Bd. 8°; Fournier, l. c. I, 62 ff.; La Vallière, l. c. I, 217; *Hist. univ. des Théâtres* XIII, 4 ff.; Chasles, *La Comédie*, p. 67 ff.

uns in der damaligen Literatur mehrfach begegnet. Sie ist im übrigen sehr sympathisch geschildert.

Madame l'Advocate (III, 4):

La fille est bonne et a bon bruit . . .
Je crains qu'elle soit huguenotte
Seulement, car elle est modeste,
En parolles chaste et honneste,
Et tousiours sa bouche ou son cœur
Pensent ou parlent du seigneur.

Von ihrem Vater, einem Edelmanne aus Poitou, in ein Kloster gesteckt, legte sie das Ordenskleid ab und trat zur neuen Lehre über (cf. *Argument*, ferner I, 3 und V, 5). Bei der Einnahme von Poitiers fällt sie als Beute einem Kapitän zu, der sich alsbald in sie verliebt. Vor seiner Abreise zur Belagerung von Le Havre vertraut er sie einem Verwandten, einem alten Pariser Advokaten an. Dieser sucht sie, um ihr ungestört nachstellen zu können, seinem Clerc zu verkuppeln, trotzdem er weiss, dass ein junger Advokat ihre Hand begehrt. Durch die falsche Nachricht vom Tode ihres Beschützers erlangt er von dem verzweifelten Mädchen die Einwilligung in die verhasste Heirat. Denn was sollte sie thun?

Antoinette (I, 3):

De me retirer chez mon père
Ayant delaissé le convent
Et puis changé d'accoustrement
Je serais fort bien arrivée!
Il n'est pas de la reformée,
Il me renvoirait bien chez moy.

Aber nach der Rückkehr des Kapitäns und der Ankunft des Edelmanns, der seine Tochter wiedererkennt, erhält der junge Advokat ihre Hand, während der Kapitän und der Clerc in geeigneter Weise abgefunden werden. Es wäre falsch, hier Belleau's Duldsamkeit als Neigung zur Reformation aufzufassen. Seine damalige Stellung kennzeichnen die Verse, in denen er sich über die Art und Weise lustig macht, in der sich das niedere Volk mit theologischen Streitfragen beschäftigt.

Jeanne (V, 2): *Il faut que Janne, entre les pos*

Parle de reformation.
La nouuelle religion
A tant fait que les chambrières,
Les savetiers et les tripières
En disputent publiquement.

Allerdings enthalten drei seiner Jugendgedichte: *L'Innocence prisonnière*, *L'Innocence triomphante* und *La Vérité fugitive*, die er 1560 anlässlich der Gefangennahme des Prinzen von Condé schrieb, ganz protestantische Gedanken.[1] Als er sie aber später unter verändertem Titel in seine *Bergerie* aufnahm, merzte er alle verdächtigen Stellen aus, weniger wohl, weil er dem Hause der Guisen eng verbunden war, als weil ihn die Bürgerkriege gelehrt hatten, die Reformierten als Feinde Frankreichs anzusehen. Daraus erklärt sich sein *Dictamen metrificum de bello hugenotico et reistrorum piglamine ad sodales*, worin er sich gegen die Protestanten wendet, die durch Psalmen und Katechismen das ewige Heil zu erlangen behaupten, den Papst und den Klerus schmähen, und die *pistolliferos Reistros* ins Land gebracht haben. Calvin und Bèze, *suae* (Frankreichs) *duo vulnera terrae*, säen die Pest und verbreiten das hugenottische Gift.[2])

Jacques Grévin (1538—1570) zählte, obwohl Protestant, zu den Schützlingen Heinrichs II.[3]) In den Prologen zu seinen Komödien *La Trésorière* (1558) und *Les Esbahis* (1560), sowie in der Vorrede zu seiner Tragödie *La Mort de César* (c. 1560) spricht er mit Verachtung vom alten Volkstheater. Mit vielen seiner Glaubensgenossen verurteilt er die Darstellung biblischer Stoffe auf der Bühne,

Car ce n'est pas nostre intention
De mesler la religion
Dans le subiect des choses feinctes.
Aussi iamais les lettres sainctes

---

[1]) Marty-Laveaux, *Notice biographique* I, I ff., bes. p. XII.

[2]) Ibd. p. 101 ff. u. 107.

[3]) *Nouv. Biographie* 22, 1; *La France prot.* ed. Haag V, 363; Beauchamps, *Recherches* II, p. 27; Julleville, *La Comédie*, p. 334; Chasles, *La Comédie*, p. 29 ff.; *Le Théâtre de* Jaques (sic!) Grevin de Clermont en Beauvaisis, Paris, 1561. 8°; Böhm, l. c., p. 27, 49 ff.

Ne furent donnees de Dieu
Pour en faire apres quelque ieu.

Deshalb behandelt er in seinen Lustspielen, in bewusster Nachahmung der Alten und der Italiener, Skandalgeschichten aus seiner Zeit und enthält sich dabei jeder Anspielung auf die politischen und religiösen Verhältnisse. Seine Tragödie *La Mort de César* ist mehr oder weniger eine Nachahmung Muret's, und die dem Brutus in den Mund gelegte Verherrlichung der republikanischen Freiheit und des Tyrannenmordes beruht auf den vom Dichter behandelten geschichtlichen Thatsachen und nicht, wie Chasles behauptet, auf tendenziöser Absicht des Dichters.[1])

Grévin war ein Verehrer Ronsard's, der ihn seinerseits hochschätzte und den jungen Dramatiker in einer seiner Elegien ehrenvoll erwähnt. Später aber sah sich Grévin mit Chandieu und Florent Chrestien veranlasst, auf die von Ronsard in den *Discours sur les Misères de ce Temps* gegen seine Glaubensgenossen erhobenen Beschuldigungen in der Satire: *Le Temple de Ronsard* zu antworten, zum grossen Verdruss des Meisters, der sich grollend von ihm abwandte.[2])

Der Verfasser einer ungedruckt gebliebenen Tragödie *Philandre*, Charles de Navières (1572), zählt mit vielen seiner Glaubensgenossen unter die Opfer der Bartholomäusnacht.[3])

Scévole de Sainte-Marthe (Hiob 1579) sucht als Capitaine und Maire von Poitiers diese Stadt für Heinrich III. gegen die Ligue und gegen die Reformierten zu halten, muss aber 1588 vor ersterer weichen.[4]) Er wohnt den Reichs-

---

[1]) Chasles, l. c., p. 30: «*La tragédie de Grevin fut réimprimée au temps de Ravaillac, avec une préface hardiment hostile à la monarchie et sous ce titre: La Liberté vengée ou César poignardé.*» Cf. La Vallière, *Bibliothèque*, I, 145: «*La Tragédie de César a été réimprimée à Rouen. chez Raphael du Petitval 1606, in-12 sous ce titre de la Liberté vangée ou César poignardé.*»

[2]) Cf. ausser den genannten die *Hist. univ. de Théâtres* XII, 2e partie, p. 71.

[3]) Beauchamps, *Recherches* II, 43.

[4]) V. C. Scaevolae Sammarthani Quaestoris Franciae

ständen zu Blois bei (1588) und fordert 1589 in Poitou die von den Protestanten den Katholiken geraubten Güter zurück. Als Legitimist söhnt er sich rasch mit der Thronfolge Heinrich's IV. aus, dem er 1594 Poitiers zum Gehorsam zurückführt.

Jean Godard (1564—1624) veröffentlicht 1594 seine poetischen Werke in zwei Bänden, die er Heinrich IV. widmete.[1]) Der zweite Band enthält die Tragödie *La Franciade* und die Komödie *Les Desguisés.* Der letzteren schickt er eine Versepistel an Nicolas de Langes voraus, worin er die Bürgerkriege eine selbstverschuldete Strafe des Himmels nennt.

Mallencontreuse France, où les guerres ciuiles
Mettent à feu et sang tes peuples et tes villes . . .
Le ciel n'avait-il pas, dis-ie, longtemps deuant
Présagé les malheurs, les peines et les pertes . . .?

Frankreich aber hat die über sein Volk und sein Herrscherhaus verhängten Schickungen nicht verstehen wollen. Doch jetzt gebe der Himmel

ô France que tu sois
En paix et en repos sur ton trosne François,
Et que le Lis celeste, autour de ta couronne
Auec la pieté plus que iamais fleuronne.

Der Autor legitimiert sich also als Legitimist und Katholik. An anderer Stelle spricht er mit Ehrerbietung vom *grand Euesque assis au siege de saint Pierre.*

Über Nicolas de Montreux's Leben ist nichts bekannt, als dass er wegen Beteiligung an den Unruhen von 1601 eine Zeit lang gefangen sass, also mit der Neuordnung der Verhältnisse unter Heinrich IV. unzufrieden war.[2]) Unter seinen sieben Stücken ist sein Bibeldrama *Joseph le Chaste*

Tumulus, Lutetiae, Paris, 1630. 4°. ibd. p. 189 ff.: *La Vie de Scévole de Sainte-Marthe* par Gabriel Sieur de Roche-Maillet.

[1]) *Les Œuvres*, Lyon, 1594. 2 Bde. 8°. (Pariser Nationalbibl. Inventaire Réserve 2109 Ye 2); cf. La Vallière, l. c. I, 295; Levasseur, *Étude* etc., p. 461.

[2]) *Nouv. Biogr.* 36, 397; La Vallière, l. c. I, 261.

(1601) zu erwähnen, woselbst der Kerkermeister *Robillard* von den Engländern, Schotten und den *reïstres* spricht.

Robert Garnier ist Royalist.[1]) Die poetische Widmung an Heinrich III. *(au Roy de France et de Polongne)*, die er der Gesamtausgabe seiner Tragödien vorausschickt, ist eine Verherrlichung des Königtums. Zu dreien seiner Stücke entnimmt er die Stoffe den römischen Bürgerkriegen, nicht ohne Seitenblicke auf die damaligen Unruhen in Frankreich. *Porcie* (1568) trägt den Untertitel: *Tragédie Françoise avec des chœurs, représentant les guerres civiles de Rome, propre pour y voir dépeinte la calamité de ce temps.* Seine Tragödie *Cornélie* (1574) nennt er in der Widmung A Monseigner de Rambouillet: *poëme à mon regret trop propre aux malheurs de nostre siecle.*[2]) In der Vorrede zu *Marc Antoine* beklagt er das durch die inneren Wirren gesunkene Ansehen des Königtums.[3]) Anlässlich der Zueignung seiner *La Troade*, schreibt er an den Erzbischof von Bourges, die Tragödie sei eine wenig erheiternde Literaturgattung, *qui ne représente que les malheurs lamentables des Princes avec les saccagemens des peuples. Mais aussi les passions de tels sujets nous sont ja si ordinaires, que les exemples anciens nous deuront doresnavãt servir de consolation en nos particuliers et domestiques encombres.*[4]) Auf die religiöse Spaltung in Frankreich nimmt er Bezug in dem Vorwort zu seinen *Juifves* (A Monseigneur de Joyeux): *Or vous ay-ie ici representé les soupirables calamitez d'un peuple, qui a comme nous abandonné son Dieu.*[5]) Wohl kann man aus seinen Stücken Stellen über die Greuel der Bürgerkriege, vom Zorne Gottes und der Not seines Volkes, von der Bedrängnis der christlichen Kirche (Charlemagne in *Bradamante* I, 1) anführen, die sich auf die damaligen Verhältnisse anwenden liessen.

---

[1]) *Les Tragedies*, Saumur 1602. 8°; *Les Tragédies*, herausg. von W. Förster. Heilbronn, 1883. 8° (Sammlg. fr. Neudr. III), bes. Biographie, p. XXV ff.; La Vallière, l. c. I, 187; Darmesteter-Hatzfeld, l. c. I, 168 ff.; III, 341 ff.

[2]) Ed. 1602, p. 31 verso.

[3]) Ibd. p. 64 verso.

[4]) Ibd. p. 137.

[5]) Ibd. p. 223—224.

Doch lagen Garnier sicher solche direkte Anspielungen fern. Nach den etwas unklaren Angaben De Thou's und G. Colletet's scheint er sich um 1590 vorübergehend den Ligueurs angeschlossen zu haben, jedoch bald wieder zu den Legitimisten übergetreten zu sein.

Viel umstritten ist die Persönlichkeit Antoine de Montchrétien's.[1]) Lange Zeit haben ihn die Protestanten auf Grund zeitgenössischer Berichte [2]) von seinem traurigen Ende im Hugenottenaufstande von 1621, in dem er eine führende Rolle spielte, als einen der ihren betrachtet. Th. Funck-Brentano und nach ihm Lanson folgern aber aus eben jenen Berichten des *Mercure françois*, sowie aus seinem *Traité d'économie politique*, mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass er zum mindesten sehr spät, sicher nach Abfassung seiner Tragödien zur reformierten Religion übertrat, wenn er sich nicht als Katholik, gleich vielen anderen unzufriedenen Elementen den Aufständischen anschloss, da er von einer gewaltsamen Änderung der herrschenden Regierungsform die Verwirklichung seiner im Traité niedergelegten staatlichen Reformideen erhoffte.

Im *Traité* (Kap. IV: *Des soins du Prince*) richtet er an Ludwig XIII. folgende Mahnung: *Souvenez-vous tousjours que l'Eglise est en l'Estat, non l'Estat en l'Eglise ... Informez-vous, Sire, tres particulierement des droits de vostre Eglise gallicane. Maintenez-les en leur entier ...*[3]) An anderer Stelle spricht er von den *hérétiques anglais et hollandais* und preist Frankreich, das den Ruhm *du vrai christianisme*, bewahrt habe. Zwei sich anscheinend widersprechende Stellen, an deren einer er sich gegen die Gewissensfreiheit ausspricht, an der an-

---

[1]) *Les tragédies* p. p. L. Petit de Julleville, Paris 1891. 8°, p. VIIff.: *Notice*; *La France protestante*, ed. Haag VII, 462ff.; *Traicté d'œconomie politique* p. A. de Montchrétien, p. p. Th. Funck-Brentano, Paris 1889; *Introduction*, p. Iff.; Literaturangaben ibd. p. 373; G. Lanson, *La Littérature française sous Henri IV* (*Antoine de Montchrétien*), in: *Revue des Deux Mondes* 107 (1891), p. 369ff.; La Vallière, l. c. I, 302.

[2]) Bes. des *Mercure françois* (1621) VII, 367ff., 801ff. (nach Funck-Brentano, p. 374).

[3]) Funck-Brentano, p. 341.

deren dem Könige seine Unterthanen *de l'une et de l'autre religion* empfiehlt, zeigen ihn als Politiker, der theoretisch für die Einheit des Staatswesens auch in religiöser Beziehung eintritt, praktisch für Übung der Toleranz ist. In seinen dramatischen Werken ist er sehr zurückhaltend. In der *Écossaise*, in welcher er die protestantische Elisabeth der katholischen Maria Stuart gegenüberstellt, streift er die religiöse Spaltung nur vorübergehend, ohne Gehässigkeit gegen eine der beiden Konfessionen. Die Königin Elisabeth lässt er durch ihren *Conseiller* ermahnen, sich ihrem Volke zu erhalten; denn ihr Tod wäre das Ende ihres Glaubens (I, 1). Etwas erbitterter äussert sich die Reine d'Écosse (III, 1):

La folle opinion d'une rance heresie
Ayant pour un (!) erreur fardé de nouueauté
Abreuué son esprit de la desloyauté.
Il (Le ciel) esmeut furieux les querelles ciuiles ...

Einige andere Verse klingen wieder an protestantische Theorien an. Die Reine d'Écosse tröstet den Chor (III, 3): der Tod ist eine Erlösung für die Gerechten, welche

Sont conduits à ce port dont l'entrée moleste
Introduit les esleus en la cité celeste

und IV, 1:

Je te prie, ô Seigneur, de donner a ma foy
Ce que peut ta Justice alleguer contre moy.

Pierre Larivey verlegte bei seiner Bearbeitung italienischer Lustspiele den Schauplatz der Handlung nach Frankreich und legte ihnen vielfach die Ereignisse der Zeitgeschichte zu Grunde.[1]) *Les Tromperies: Anselme, marchant d'Orleans, voyant les troubles s'allumer en France, delibère se retirer en Italie.* (N. Sechi, *Gli Inganni: Anselmo, mercante genovese, che traffica per Levante).* Anstatt von den Türken wird er unterwegs von den Hugenotten gefangen gehalten und kehrt erst nach Hause zurück, als er hört *que l'on vouloit tenir les Estats en France* (1588) *en esperant que par la con-*

[1]) *Les Comédies*, in: *Ancien Théâtre français*, p. p. Viollet le Duc V, VI, VII; Darmesteter-Hatzfeld, l. c. I, 179 ff., III, 364 ff.; La Vallière, l. c. I, 224.

clusion d'iceux les troubles prendroient fin, um das Schicksal seiner in Frankreich zurückgebliebenen, inzwischen erwachsenen Kinder zu erfahren.

Ähnliche Verhältnisse bilden den Hintergrund zu *Les Esprits*. Von Féliciane, der Geliebten Urbain's, wird berichtet (IV, 3): «*Son père, qui estoit de la religion voyant recommancer les troubles pour la quatrieme foys, se retira à la Rochelle, laissant ceste fille en la garde d'une sienne parente . . .*» Nun ist wieder Friede im Lande und der Vater kehrt von seinem Zufluchtsort zurück (IV, 5): «*O douce paix, repos des affligez, tu es finablement venue et as amené avecques toy mon aise, mon bien et mon contentement.*»

In *Les Escolliers* kommt der Verlobte der Susanne bei der Belagerung von Poitiers um (I, 2).

In *Les Jaloux* wird auf die Schlacht bei Montcontour angespielt (II, 5) und von den Ereignissen in den Niederlanden ausführlich berichtet (III, 5): Der König von Spanien hat mit den Generalstaaten Frieden geschlossen; aber augenscheinlich wird dieser nur von kurzer Dauer sein: *Aucuns disaient que ce sera une paix desmanchée.* Denn der katholische König rüstet aufs neue und der Papst stellt ihm Hilfstruppen zur Verfügung.

Wichtig ist der Prolog zu den *Jaloux*, in dem er die Komödie gegen die Angriffe derer verteidigt, die sie wegen ihres schlüpfrigen Inhalts gottlos nennen: «*Je voudrais bien que pour probation de leur dire, ils amenassent quelque passage de l'Escriture.*»

In *Le Laquais* endlich berührt er die Bekämpfung der calvinischen Dogmen durch die Scholastiker der Sorbonne. Der Kardinal lässt durch seinen Diener Jacquet den *maître ès artz*, Lucian, rufen, einen Pedanten, der beständig mit lateinischen Citaten um sich wirft:

Jacquet: *Or bien, sachez donc que monsieur Le Cardinal vous mande . . .*

Lucian: *Seroit-il bien advenu que sa grandeur se voulust ayder de l'acuité de mon esprit touchant la Bible ou contre Calvin, ou bien que je lui dresse quelque belle oraison in hugnotos?*

Im Auftrage des Kardinals sucht Lucian die Einwilligung

des alten Symeon zur Verheiratung seiner Tochter Françoise mit dem Neffen des Kardinals zu erlangen. Als jener seine geschraubte Redeweise nicht gleich versteht und Schwierigkeiten zu machen sucht, erwidert er (Lucian): « *Vous estes donc heretique et doibt vostre opinion erronée estre purgée par la medecine de la verité.* »

Aus der sonstigen, umfangreichen dramatischen Literatur jener Zeit lassen sich, soweit sie für vorliegende Arbeit zugänglich war und soweit die vielfach angeführten Nachschlagewerke ersehen lassen, keine Beziehungen zu den religiösen und politischen Ereignissen feststellen.

Rückblick.

Die Untersuchung der französischen dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts ergibt eine weit grössere Beeinflussung durch die gleichzeitigen Religionskämpfe, als man bisher annahm. Sie äussert sich in erster Linie in der Wahl der dramatischen Stoffe und in der Art ihrer Behandlung. Die Entstehung und die Entwicklung der religiösen Bewegung lassen sich an der Hand der dramatischen Erscheinungen verfolgen. Die älteren Moralitäten und Farcen enthalten zahlreiche zerstreute Anspielungen in überwiegend katholisch-gallicanischem Sinne; sie sind den Neuerern feindlich und beschuldigen freimütig die Verderbtheit des Klerus als Ursache der religiösen Spaltung. In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts finden wir auch Stücke, welche die Anschauungen jener Kreise vertreten, die in dem lebhaften Bedürfnise nach Verinnerlichung des Glaubens sich mit den Grundlehren des Christentums, insbesondere mit der Rechtfertigungslehre beschäftigen, und sich mehr oder minder der reformierten Lehre nähern (allegorisch-mystisches Drama). Zur Zeit der Bürgerkriege schwindet das öffentliche Interesse an dogmatischen Streitfragen und die Behandlung der Tagesereignisse tritt in den Vordergrund. Da diese Ereignisse aber den Stempel starker Persönlichkeiten tragen, so wird die herkömmliche, diskrete allegorische Form zu schwach und man stellt die Helden des Tages selbst auf die Bühne. Aber die Verfasser sind nicht berufen, ein entwicklungsfähiges, historisches Drama zu schaffen. Trotz ihrer geschichtlichen Namen

sind die eingeführten Personen wesenlose Abstraktionen der Herrschsucht, der Gottlosigkeit etc., ohne inneren Antrieb, Werkzeuge himmlischer und dämonischer Mächte. Dazu fehlt ihnen jedes Talent zur Karrikatur, das die parteiische Entstellung ihrer Stoffe berechtigt hätte.

Auch auf die Wahl bestimmter dramatischer Formen ist die religiöse Bewegung nicht ohne Einfluss geblieben. Die Abschaffung der Mysterien ist allerdings mehr eine Folge der Änderung des Zeitgeschmacks als des verfeinerten, religiösen Zartgefühls. Die Reformatoren haben daran weniger Anteil als vielfach behauptet wurde,[1] schon deshalb, weil ihre Anschauungen über die Schaubühne zu sehr auseinandergehen: die einen verurteilen, Calvin duldet sie, Bèze schafft sogar ein neues Bibeldrama. Grösseren Anteil an seiner Unterdrückung haben die Parlamente und die Ligue, welche der Kritik der Laien die Bibel, und allmählich auch die Diener der Kirche entziehen und dadurch ihr Ansehen heben wollen.[2]

Dagegen wächst durch das Interesse an den Religionskämpfen die Beliebtheit anderer dramatischer Gattungen und einige neue entstehen. Die Autoren folgen hier grösstenteils dem Geschmacke ihres literarisch meist wenig gebildeten Publikums, später auch, mehr oder minder frei, den neuen dramatischen Theorien. Angeregt durch die satirischen Moralitäten und Farcen bedienen sich die Protestanten gern der dramatischen Form in ihrer Kontroverse. Der Moralität entlehnen sie die allegorische Form und den aufdringlichen lehrhaften Ton, der Farce die schlagfertige Bosheit und schaffen so die polemische Moralität. Mehr noch als die Predigt, weil wirkungsvoller und leichter verständlich, ist sie darauf berechnet, die des Lesens ungeübte breite Masse des Volkes für die protestantische Sache zu gewinnen. Dabei kam es zuerst darauf an, das Ansehen der Kirche zu zerstören und die Glaubwürdigkeit ihrer Priester zu erschüttern, indem man diese als unwissend und sittenlos darstellte; als

[1]) Z. B. Julleville, *Les Mystères*, p. 441.

[2]) Rigal, *Le Théâtre fr.*, p. 42: *Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne* (1588).

Betrüger, die das Volk in Nacht und Dummheit hielten und wissentlich Falsches lehrten; als Ausbeuter des Volkes, die mit heiligen Dingen gewissenlosen Handel und auf Kosten der Laien Völlerei und Unzucht trieben; als Gotteslästerer und Götzendiener, die Hunderte von Heiligenbildern an Stelle des einzig wahren Gottes anbeteten. Dann ging man daran, die neue Lehre zu verkünden, die das Heil in die Welt bringen und Gottes Reich schon auf Erden begründen sollte.

Auch handelt es sich darum, die Bekehrten vor Rückfällen zu bewahren. Predigt und Gottesdienst können dies nicht allein. Der Mensch will sich vergnügen und zerstreuen; seine Unterhaltungen müssen in richtige Bahnen gelenkt werden. Das Theater soll die Gläubigen erbauen, und um ihre so oft getäuschten Hoffnungen auf den endgültigen Untergang des päpstlichen Antichristes neu zu beleben, führt man ihnen die tröstlichen Errettungen Israels aus seinen zahlreichen Bedrängnissen vor Augen; es soll aber zugleich erheitern, deshalb würzt man es mit Satire, die man aus dem polemischen Theater herübernimmt: So entsteht das Bibeldrama der französischen Reformation.

Beide dramatische Richtungen erweisen sich wenig lebensfähig; das protestantische Bibeldrama verschwindet nach gesundem Anlaufe und nach kurzer Blüte, sowohl mangels talentvoller Dichter, als weil es dem antikisierenden Zeitgeschmack widerspricht. Ihm entsteht in den Reihen der französischen Reformierten selbst ein Gegner, der Theoretiker La Taille.

Die polemische Moralität verfehlt ihren Zweck hauptsächlich mangels geeigneter Verbreitung; denn sie erscheint nur zeitweise in Lyon, Rouen und einzelnen Städten Südfrankreichs und gehört im übrigen fast ausschliesslich der französischen Schweiz und ihrer Hauptstadt Genf an. Dieses ist der Herd der französischen Reformation und die Zufluchtsstätte aller Talente, welche durch ihre religiösen Ideen mit der Orthodoxie der Sorbonne und der Parlamente in Konflikt gerieten. Eine kleine, aber streitbare und federgewandte Schar entfaltete dort eine fieberhafte Thätigkeit, sandte Pam-

phlet über Pamphlet in die Welt hinaus und erfüllte das Theater mit bitterster Satire gegen das verhasste „Babylon" und seinen „Antichrist" —, ein interessantes, aber unerfreuliches Bild. Immer im selben Ideenkreise befangen, ist ihre Satire höchst einförmig. Sie ist Sache des Verstandes, nicht des Herzens. Hier wird nicht, wie in den volkstümlichen Farcen und Moralitäten, ein Missbrauch oder Missstand in wenigen treffenden Versen voll Humor oder beissender Ironie mit einem Verse, der zum geflügelten Wort, zum Volkslied wird [1]), charakterisiert, sondern hier predigt ein unduldsamer Pastor des Langen und Breiten und ergeht sich mit schwerverständlichen Kraftausdrücken in Schmähungen gegen den Papst und seine Priesterschaft. Das thut dem literarischen Werte ihrer Stücke Abbruch und beeinträchtigt ihre Wirkung und Verbreitung. Nur eine einzige Moralität erhebt sich formell wie inhaltlich über diese ganze dramatische Produktion: *Le Monde malade et mal pansé* von Jacques Bienvenu. Die meisten dieser Stücke blieben wohl auf den Boden, auf dem sie entstanden, beschränkt; vermutlich waren es meist Reformierte, die sich an ihnen ergötzten. Von einer einzigen Aufführung, derjenigen der *Maladie de Chrestienté* zu La Rochelle (1558) wird berichtet, dass sie den Übertritt zahlreicher Zuschauer zum Calvinismus zur Folge hatte. Infolge der strengen Zensur fiel in Frankreich die grösste Zahl der Tendenzdramen der Konfiskation zum Opfer; darum sind auch ihre Drucke heute so ausserordentlich selten.

In der geringen Bekanntheit der protestantischen polemischen Dramatik dürfte die Haupterklärung des geringen Umfangs der katholischen Antwort zu suchen sein. Im übrigen gilt für die dramatische Kontroverse der Katholiken dasselbe, was Lenient über die katholische Polemik im allgemeinen gesagt hat. [2]) Die Angriffe der Protestanten trafen die Kirche mehr oder weniger unvorbereitet. In Erwartung der oft verlangten Reform der geistlichen Hierarchie hatte sie lange Zeit

[1]) Wie «*Religion assemble en un grand sac*», in: «*Église et Pouretê qui font la Lessive*»; siehe Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 618.

[2]) La Satire etc., p. 214 ff.

die Angriffe auf ihre unwürdigen Diener geduldet, wenigstens soweit dabei ihre Dogmen und ihre Verfassung unangetastet blieben. Als diese Angriffe nun von reformierter Seite erfolgten, blieb die Verteidigung zunächst schwach und ungenügend. Auch verstanden es die katholischen Schriftsteller nicht, die gegnerischen Dogmen in gemeinverständlicher Weise zu widerlegen. Denn im Gegensatze zu den durch die humanistischen Studien vorgebildeten Neuerer, waren die Scholastiker der Sorbonne im Gebrauche der Volkssprache ungeübt. Später lehnt man es von katholischer Seite ab, mit den Abtrünnigen öffentlich zu disputieren. Darum ist auch die Polemik in den Dramen der Jesuiten, die um die Mitte des Jahrhunderts die führende Rolle im Kampfe gegen die Reformation übernehmen, von geringer Bedeutung.

Dagegen zeigen sich in den letzten Jahrzehnten die Katholiken im historisch-politischen Drama überlegen. Doch bleibt hier, gleichwie in der späteren protestantischen Polemik, die Beschimpfung des Gegners, und nicht dessen sachliche Widerlegung, Hauptzweck.

Nur wenig wird das Renaissancedrama von den Zeitverhältnissen beeinflusst. Die Verfasser verfolgen, wenigstens bei der Tragödie, nur literarische und künstlerische Absichten. Fast alle sind gute Royalisten und Legitimisten, meist auch etwas laue Katholiken, die der religiösen Frage nie in der Weise der neuen Christen von 1520—1530 näher getreten sind. Ihre religiösen Überzeugungen, zum mindesten die in ihren Stücken niedergelegten, sind nicht, wie bei einigen Autoren des allegorisch-mystischen Dramas, die Frucht langer Seelenkämpfe. Ihnen liegen auch bei der Behandlung biblischer Stoffe jene von den Protestanten so beliebten Parallelen zwischen dem alten und neuen Jerusalem fern. Nur die Komödie enthält einige unbedeutende Anspielungen.

Da sich der Einfluss der religiösen Bewegung hauptsächlich in der Entstehung einer Tendenzliteratur äussert, so schwand derselbe auch mehr und mehr, als sich Frankreich seit Heinrich IV. zu beruhigen und zu erholen begann und des religiösen Streites müde, die ausgestandenen Leiden zu

vergessen suchte. Einige schwache Huldigungsgedichte für den jungen Ludwig XIII. sind alles, was wir den Hugenottenaufständen des 17. Jahrhunderts verdanken. Nur sehr wenige Stoffe aus jener bewegten Zeit haben das Interesse neuerer Dramatiker zu erregen gewusst. Diese gesamte literarische Produktion stellt also nur eine Episode in der Geschichte des französischen Theaters dar, dessen Entwicklung sie in keiner Weise gehemmt, aber auch in keiner Weise gefördert hat.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXVII.

SHELLEY's VERSKUNST.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

SHELLEY'S

VERSKUNST

DARGESTELLT

VON

DR. ARMIN KRODER.

„Des ritters lied und weise,
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verliess er unsre gleise,
schritt er doch fest und unbeirrt.
Wollt ihr nach regeln messen,
was nicht nach eurer regeln lauf,
der eignen spur vergessen,
sucht davon erst die regeln auf!"
(Rich. Wagner's *Meistersinger*.)

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

Dem Gedächtnis meines Vaters.

'Ω πατερ, ὠ̓ φιλος,
ὠ̓ τον ἀει κατα γας σκοτον εἱμενος
οὐδε γ' ἐνερθ' ἀφιλητος ἐμοι ποτε
και ταδε μη κυρησῃς.

Vorliegende arbeit ist aus langjähriger beschäftigung mit metrischen dingen einerseits und mit Shelley's leben und werken andrerseits erwachsen. Wenn es mir gelungen ist, dieselbe trotz der spannweite ihres themas zu einem abschluss zu bringen, so muss ich mit dem aufrichtigsten danke herrn professor Dr. Schick's gedenken, der mich mit seinem warmen interesse immer wieder ermutigte und anspornte und mit vielerlei trefflichen winken mir fördernd an die hand ging. Grossen dank schulde ich aber auch herrn professor Dr. Breymann, der mir namentlich bei der drucklegung aus dem reichen schatz seiner erfahrungen manch guten rat angedeihen liess. Des weiteren fühle ich mich verpflichtet, für wertvolle bibliographische hilfen herrn gymnasialprofessor Dr. Ackermann-Bamberg, Mrs. Edna Bowland-Manchester, sowie ganz besonders den k. bibliotheken zu München und Berlin an dieser stelle meine dankbarkeit auszudrücken.

Inhaltsübersicht.

Bibliographie.

Ackermann, R.: Quellen, vorbilder, stoffe zu Shelley's poetischen werken. Münchener Beiträge II. Erlangen und Leipzig. 1890.

Bartling, G.: Rhymes of English Poets of the 19th Century. Diss. Rostock. 1874.

Beljame, A.: *Alastor* par Shelley. Traduit en prose française. Paris. 1895.

Consbruch, M.: De veterum *περι ποιηματος* doctrina. Vratislaviae. 1890.

Forman, s. Shelley.

Köhler, F.: Die allitteration bei Ronsard. Münchener Beiträge XX. Erlangen u. Leipzig. 1901.

König, G.: Der vers in Shakspere's dramen. QF 61. Strassburg. 1888.

Mayor, J. B.: Chapters on English Metre. Transact. Philol. Soc. 1873/74; 1875/76 u. 1877/79. London.

— —: Shelley's Metre. Shelley Society Publications, 1st Series, Part II. London. 1891.

Medwin, Th.: The Life of P. B. Shelley. 2 vols. London. 1847.

Reichel, W.: Deutsche art in deutschen versen, in Lyon's Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht 16, 273 (1902).

Richter, Helene: Der entfesselte Prometheus. Deutsch in den versmassen des originals und mit anmerkungen versehen. Leipzig. s. a.

— —: P. B. Shelley. Weimar. 1898.

Schick, J.: Zu Shelley's *Prometheus Unbound.* Herausgegeben aus dem nachlass von Julius Zupitza. Herrig's Archiv CII, p. 297—316; CIII, p. 91—266 u. 309—334. (1899).

Schipper, J.: Neuenglische metrik. 2 vols. Bonn. 1888.

Scudder, Vida D.: On *Prometheus Unbound.* The Atlantic Monthly. 1892, July, August.

Seitz, K.: Zur alliteration im neuenglischen. 2 vols. Itzehoe. 1883/84. 4⁰.

Shelley, P. B.: The Poetical Works of —, ed. H. Buxton Forman, 4 vols. London. 1876—1880.

— —: The Complete Poetical Works of —, ed. G. E. Woodberry. Centenary Edition. 4 vols. Boston and New-York. 1892.

— —: Original Poetry by Victor and Cazire, reed. R. Garnett. London. 1898.

Swinburne, A. Ch.: Essays and Studies. London. 1875.

Todhunter, J.: A Study of Shelley. London. 1880.

Woodberry, s. Shelley.

Zeuner, M.: Die alliteration bei neuenglischen dichtern. Diss. Halle. 1880.

Zupitza, J.: Zu einigen kleineren gedichten von Shelley. Herrig's Archiv XCIV (1895).

— —, s. Schick.

Einleitung.

Das studium Shelley's, des von seinen zeitgenossen so sehr verkannten dichters, hat in den jüngsten jahrzehnten einen ungeahnten aufschwung genommen und ist im letzten lustrum in eine ära getreten, die als triumphära der Shelleyforschung bezeichnet werden kann. Während sich dem inhaltlichen reize der kleineren dichtungen Sh[elley]'s, dem melodischen zauber seiner verse der poetische sinn, das empfängliche ohr des lesers von jeher mit aufrichtiger bewunderung widmete, hat es langer zeitläufte bedurft, bis die erkenntnis reifte, dass ein strom neuer ideen, welcher an Lord Byron und den grossen jener epoche vorbeigeflossen war, durch Sh's weltentlegenes thälchen seinen lauf nahm, ein ideenstrom, der von Sh's geisteswogen genährt, immer mächtiger, immer breiter anschwoll und in unseren tagen zum ozean geworden ist!

Gleichwohl, und bei aller anerkennung des regen eifers, der diesem studium — namentlich von weiblicher seite — zugewendet wird, gilt noch heute, was schon im jahre 1875 Swinburne geäussert hat: "I do not think that justice has yet been done to Sh, as to some among his peers, in all details and from every side".[1]) Es hat die wissenschaft ganz seltsamerweise der formalen seite von Sh's werken fast noch keine aufmerksamkeit geschenkt: seltsamerweise, nachdem ja doch eine ganze welt in der prunkvollen sprache, in den vielfachen musikalischen schönheiten schwelgt, die den sang jenes allzu früh verlorenen dichterschwanes auszeichnen. Es existiert wohl eine lexikalische zusammenstellung des

[1]) *Essays and Studies*, p. 218.

Sh'schen vokabulars in Ellis' *Concordance*, und ein kurzer vortrag über *Sh's Metre*, mit dem der englische versforscher prof. Mayor i. j. 1888 die mitglieder der Sh-Society erfreute; beide werke sind aber für die allgemeinheit so gut wie nicht vorhanden, da sie nur in wenig exemplaren für die — nunmehr aufgelöste — gesellschaft gedruckt worden sind.

Gegen die letzterwähnte metrische studie wären ausserdem schwerwiegende sachliche bedenken zu äussern. Dieselbe offenbart zu sehr den charakter des schöngeistigen vortrags, der in anregender abwechslung bunte einzelbemerkungen über versbau und versarten, silbenmessung, strophenform, reim und alliteration bietet; der verfasser selber spricht ebenso offenherzig als zutreffend von seiner "*very imperfect and fragmentary view of Sh's metre*" (p. 258). Von dieser unvollständigkeit jedoch ganz abgesehen, würde ein deutscher versforscher unserer tage an zahllosen stellen genötigt sein, sich gegen die von Mayor statuierten ergebnisse zu erklären: es war, wenn je, so im falle Sh verhängnisvoll, eine stark veraltete methode der versbetrachtung zur wertmessung von Sh's im edelsten sinne des wortes hochmodernen versen anzulegen.

Ausser dieser — wie gesagt, schwer zugänglichen und ungenügenden — monographie über die verstechnik unseres dichters finden wir einzelne bemerkungen in anderen schriften verstreut. Schipper's grundlegendes werk gedenkt der bekanntesten von Sh's strophenformen. Bartling untersuchte 1874 die technik des reims im 19. jahrh. und brachte daselbst auch einige beispiele aus Sh's werken; bei dem umfang seiner arbeit blieb es ihm freilich unmöglich, für Sh's eigengebrauch auch nur irgendwie sichere resultate zu gewinnen. Der französische professor Beljame hat in seiner ausgezeichneten spezialausgabe des Alastor (1895) einzelne nützliche bemerkungen metrischer natur eingestreut. Dahingegen dehnt Zeuner seine studien über die alliteration[1]) „nur auf die hervorragendsten dichter" aus, lässt „also" Sh unberücksichtigt.

---

[1]) Zeuner, M., die alliteration bei neuengl. dichtern. Halle 1880, p. 5.

Dieser bibliographische überblick dürfte uns gelehrt haben, dass eine auf modernen prinzipien fussende, erschöpfende darstellung der gesamten verstechnik Sh's ein wirkliches wissenschaftliches *desideratum* ist.[1]) Blickt doch auch die textkritik schon so lange nach einer grundlegenden arbeit [2]) aus, deren resultate sie vertrauensvoll verwerten könnte; denn an den zahlreichen stellen, die emendationen erheischen, waren solche, mitunter mit sehr wenig glück, gewagt worden. Ja, noch mehr: herausgeber, welche zur rechtfertigung der von ihnen angenommenen lesart metrische verteidigungsgründe vorbrachten, ebenso kritiker und kommentatoren, welche über die formelle seite von Sh's dichtungen urteile wagten, haben in recht vielen fällen ansichten geäussert, an deren thatsächlicher begründung ein leiser zweifel am platze schien.

Diese lücke in der Sh-forschung auszufüllen, hat sich der verfasser vorliegender arbeit zum ziel gesteckt, oder vielmehr: er will es mit seiner schwachen kraft versuchen. Er hat sich dabei als erste und heiligste pflicht vorgehalten, Sh's eigenart in keiner weise gewalt anzuthun, seine wundervollen verskinder nicht in ein Prokrustesbett zu zwingen, und hat sich durchaus beflissen, eine durch beispiele veranschaulichte metrik von Sh's eigengebrauch aufzustellen, anstatt eine unsumme von toten versstellen in erstarrte schemata einzupressen, wie es jene schule metrischer „forschung" gethan, die mit ihren elaboraten ein kaum mehr austilgbares στιγμα auf die wissenschaftliche beschäftigung mit metrischen dingen gebrannt hat. Wahrhaftig, was die tonweise für das lied, das ist das metrum dem ungesungenen gedicht; und wenn wir in den literaturen rückwärts blicken, war immer die versform der freibrief, der

---

[1]) Durfte man beispielsweise, wie der herausgeber Rossetti gethan — *a mind well skill'd to find or forge a fault* —, einen auch in metrischen dingen so originalen dichter nach theoretischen gemeinplätzen berichtigen?

[2]) Während die ersten bogen vorliegender abhandlung schon zur presse gingen, gelangte ich in den besitz einer eben erschienenen arbeit verwandten inhalts: Till, *Metrische untersuchungen zu den blankversdichtungen P. B. Shelley's.* Rostocker Diss. Frankfurt a. M. 1902. Die qualität dieser studie überhob mich der verpflichtung, in der meinigen nachträglich davon notiz zu nehmen.

den schönsten dichtungen das geleite durch jahrhunderte gab, ohne den sich wahrhaft echte dichtungen im dunkel der verbannung verirrten. Das im innersten kern poetische, die stellen grossartigster natur- und weltenschwärmerei in den werken eines Jean Paul wären der nachwelt unverloren geblieben, wenn jener grösste aller prosadichter sich zur kunst des versredens herangebildet hätte, und zweifeln wir nicht daran: der vers selber würde sich seinem meister dankbar erwiesen, würde die auswüchse seiner fantasie beschnitten und korrigiert haben! So gerecht auf der einen seite Goethe's forderung ist, den gedanken rein zu haben, der ja doch aller reime wert sei, so könnte dieselbe doch leicht zu einer unverdienten hintansetzung des formalen in der dichtung verleiten, und Hebbel that wohl daran, dem altmeister zu entgegnen

„Drum geb' ich denn mit Goethe nicht
für den gedanken alle reime,
ich fordre beides vom gedicht,
denn beides wächst aus éinem keime,“

und damit auf's schönste zu bekräftigen, dass auch die erforschung der metrik des schweisses der edlen wert sei. Die form sei ein goldgefäss, in das man goldenen inhalt giesse, sagt der dichter Storm: lasst uns denn prüfen, ob Sh seinen goldwein in bechern minderen metalls kredenzt habe.

Der verfasser hält es im interesse seiner legitimation für notwendig, an dieser stelle die persönliche bemerkung anzufügen, dass er von klein auf der musik mit leib und seele ergeben war und seit jahren dem problem nachhängt, die — leider so sehr verwischten — verbindungslinien zwischen metrik und musik wieder aufzudecken. Vorliegende arbeit hofft, als *δοσις ὀλιγη τε φιλη τε* aufgenommen zu werden und erbittet sich insbes. für die neuen auffassungen, die sie da und dort zum ausdruck bringt, das geneigte gehör der lesewelt und von seiten der fachwissenschaft wohlwollende prüfung. Eine in allen einzelheiten genaue inhaltsangabe, welche über die neuordnung des stoffes erschöpfende auskunft gibt, befindet sich am ende der ganzen abhandlung, worauf hiemit verwiesen sei.

Abkürzungen.

Ich citiere meist nach Forman's grosser ausgabe [Form I 1], zum teil auch, namentlich da wo Forman veraltet ist, nach Woodberry [Woodb I 1]. Von Schipper's metrik ist nur der (aus zwei hälften bestehende) II. teil angezogen, dessen seiten mit einem S citiert sind [S 1]. — Die gedichte von Victor und Cazire [*VC*] sind in den bereich der untersuchung gezogen worden, da es von besonderem interesse schien, den metrischen gepflogenheiten des jugendlichen verskünstlers nachzuspüren; und zwar sind, da Garnett's kritische scheidung des anteils von Percy und seiner schwester [1]) nicht zu überzeugen vermag, sämtliche in dem bändchen enthaltene gedichte als Sh's eigentum behandelt worden, das sie ja in metrischer hinsicht zweifelsohne grösstenteils waren. Ähnliches gilt vom *Wandering Jew*.

Zur andeutung der hebungsstelle wurde der iktus ´ benützt. Bei taktumstellung (und dies bitte ich zu beachten) beliessen wir dem versaccent seinen ´, während der wortaccent mit ` bezeichnet wurde: letzterer übertrifft in diesem falle natürlich den versaccent an wucht um ein bedeutendes: *èmpíre, guìltý*, so zwar dass der versaccent für die lesung nahezu entbehrlich wird, wenn er auch für die erkenntnis der struktur eines verses erforderlich bleibt.[2])

Die römische ziffer bezeichnet in epen den gesang, in dramen den akt, mit dem zusatz *Form* oder *Woodb* den band der betr. ausgaben, ebenso den band bei anführung von zeitschriften. Hinweise auf seiten sind, wo nötig, mit dem zu-

---

[1]) Im vorwort seiner ausgabe p. XIII f.

[2]) In diesem betracht möchte ich auf Schipper's beherzigenswerte mahnungen im grundriss seiner metrik p. VIII verweisen und ebenso wie er und mit seinen worten bitten, mir kein schematisches skandieren unterlegen zu wollen, da die accente nur dazu dienen sollen, dem leser das verständnis der im text enthaltenen ausführungen zu erleichtern, alle feineren tonunterschiede dagegen auf diese weise nicht wiedergegeben werden können.

satz p. versehen. Unsere kürzungen der gedichtstitel haben wir in einem verzeichnis am ende dieser abhandlung alphabetisch zusammengestellt und erklärt, woselbst auch zur erleichterung des nachschlagens band und seite der beiden grundlegenden ausgaben beigefügt sind.

Erstes Kapitel.

Silbenmessung.

«Cette langue immortelle,
Elle a cela pour elle
Qu'elle nous vient de Dieu, qu'elle est limpide et belle,
Que le monde l'entend et ne la parle pas.»
(Victor Hugo.)

Der verfasser sieht sich zu der erklärung gezwungen, dass er mit einer betrachtungsweise wie sie für die prosodie bis heute gang und gäbe ist, sich nicht einverstanden erklären kann, und dass er die nächste gelegenheit ergreifen wird, an anderem ort die grundzüge eines neuen systems zu entwickeln. Wenn er sich gleichwohl im folgenden eng an die von Schipper und anderen überkommene auffassung anschliesst, und die für Sh gewonnenen ergebnisse in die (bei Schipper auffallend lückenhaften) kategorien einordnet, so thut er dies notgedrungen, um nicht zwei heterogene aufgaben: beibringung von spezialbelegen und darstellung eines neuen systems, mit einander zu verquicken und damit entweder die aus seinem Sh-studium gewonnenen resultate oder die berechtigung seiner neuerung auf's spiel zu setzen. Zum teil infolge dieser äusserlichen anpassung, aber auch aus innerlich-stofflichen gründen wird sich das vorliegende kapitel einer gewissen trockenheit nicht entäussern können, während die späteren abschnitte das interesse des lesers mehr zu fesseln versprechen.

Zu Schipper § 30 [S 78]: **-ës im sächs. genitiv.**

Vollmessung des genit.-s findet sich bei Sh begreiflicherweise nur nach zischendem stammauslaut, so in *wretch's brow, witch's form* WandJew. *the lynx's lair* LHDF 53, *the church's lacerating hand* Charles, oder in

We wound, until the torch's fiery tongue L&C III 13, 8,

woselbst die ursprüngliche lesart *torches'* nichts anderes repräsentiert als eine der bei Sh häufigen phonetischen schreibungen, da nur von 1 fackel die rede ist.

An einigen stellen ist nicht so sehr von vollmessung dieser flexivischen silbe als vielmehr von zerdehnung der stammsilbe die rede, denn archaistische formen wie *Popë's, windës* sind doch wohl undenkbar. Die betr. stellen sind *the Pópe's chámberlain* Cenci I 3, 127, vielleicht auch *Wail fór the wórld's wróng* Dirge 8 und *ón the wínd's wáve* Charles 1, 120.

Zu Schipper § 31 [S 79]: **-ës im Plural.**

Ein fall von vollmessung des plural-*s* scheint vorzuliegen in

A shepherd of thin dreáms, a cow-steáling HMerc 2, 5,

doch ist auch hier an stelle eines ganz archaistischen gebrauchs eher fehlen der senkung in der cäsur anzunehmen, falls man nicht verlängerung (zerdehnung) des *cow* vorzieht; jedenfalls gebietet der reim, die letzte hebung auf die silbe *steal* zu werfen.[1]) Rossetti machte den versuch, den vers durch einfügung eines — überaus lahmen — *and* in das schema einzurenken. Zusammenfallen der hebungen wie *ców-steáling*, *wórld's wróng* ist ja auch bei Shakspere recht häufig zu finden.

Zu Schipper § 32 [S 81]: **-(e)st Superlativendung.**

Kühne zusammenziehungen wie *kind'st leisure, perfect'st love* hat sich Sh nirgends erlaubt, — in fällen wie *highest* HMerc 79, 7 liegt verschleifung nach dem typus *quiet* vor —, eine erkenntnis, die mitunter für die entscheidung textkritischer

[1]) Einseitig-unaccentuierten reim möchte ich hier nicht annehmen, wiewohl derselbe bei Sh nicht selten zu finden ist, vgl. unsere ausführungen weiter unten.

fragen von grundlegender bedeutung werden kann. Ein fall von aktuellem interesse sei hier mitgeteilt. Bei seiner im anschluss an Zupitza vorgenommenen prüfung des Oxforder *Prom*-manuskriptes stiess Schick im verse IV 372 auf die form *delicatst* und glaubte auf grund dieser originalschreibung fünftaktige skansion jener zeile beantragen zu müssen.[1]) Auf dem wege privater korrespondenz hatte derselbe die güte, mir noch einige beweggründe für seine (für ihn selbst neue) lesung zu entwickeln: zunächst sei es thatsache, dass Sh nie ‚stenographie' in dieser art angewendet habe; auch klinge *dé | licátěst* stark *drawled out;* schliesslich sei es wie so oft auch hier wohl möglich, dass Sh sich erst später des alexandriners bewusst geworden, den sein strophensystem verlangte. Der zweite der hier angeführten gründe wird etwas wankend, wenn wir ihm einen weiteren fall von vollgemessenem *délicate* entgegenhalten.[2]) Unsere betrachtung der strophenformen wird uns überdies lehren, wie sorgfältig, ja rührend ängstlich der dichter darauf bedacht war, seine strophischen schemata zu wahren, und nachdem er das gleiche system v. 332 ff. schon einigemale benützt hatte, dürfte der dichter doch über dessen struktur im klaren gewesen sein. Vor allem aber sind keine weiteren beispiele von synkopierten superlativformen nachweisbar.

Zu Schipper § 33 [S 82]: **Verschmelzung des -(e)st in der 2. sg.**

Schipper hätte hier den phonetischen grundbedingungen mehr beachtung schenken können: nach vokalisch auslautendem verbalstamm wird sich die synkope leichter einstellen (*knowest*) als nach konsonantischem auslaut (*hol | dest*), wie das auch die beispiele S 82 beweisen: es findet sich nämlich unter den für vollmessung gegebenen belegen kaum éin vokalisch auslautendes verb. Sh's eigengebrauch steht mit unserer beobachtung in vollkommenem einklang.

I. Bei vokalischem stammauslaut ist verschmelzung nicht selten.

Thou knówest what a thíng is Póverty, R&H 473,

---

[1]) im *Archiv* CIII 319[2].

[2]) p. 26 u. abh.

ebenso beim gleichen verb *QMab* III 16; 17; *L&C* I 43, 7; III 9, 6; *R&H* 482; *Prom* [1]) II 4, 111; III 4, 36; *Cenci* [1]) I 3, 54; IV 4, 95; *Cycl* 124; *Charles* 2, 211 (*ow'st*); u. s.

bei *seest* Fug 3, 2; *Faust* 1, 34;

bei *sawest, drawest* Prom I, 646 [2]); *Tasso* 25;

bei *sayest, mayest* L&C I 34, 3; *Prom* III 2, 1; *Cenci* III 1, 175; IV 4, 107; V 4, 155; *Triumph* 302; u. s.

bei *diest* WandJew III 21.

Dass aber vollmessung solcher formen des dichters ohr nicht weniger befriedigte als verschmelzung, lehrt uns neben den unten genannten fällen die aus dem ms. zu ersehende genesis des verses Prom I 412, der in seinen verschiedenen entwicklungsphasen *say/est*, dann *knowest*, und schliesslich *know/est* aufweist.[3]) Der beispiele für vollmessung ist legion.

Not thine. Thou knówest 'tis its doom to die
Witch Ded 2, 5;

beim gleichen verb *L&C* IX 19, 1; *R&H* 223; *Prom* I 138; 412; *MagProd* 1, 240; 2, 165;

bei *seest* HellProl 161;

bei *sawest, goest* Cycl 370; *Triumph* 295;

bei *sayest, payest* Charles 2, 168.

Einige fälle, wie *QMab* VI, 214; *Prom* III, 4, 6; *Faust* 1, 59 (*knowest*); *Charles* 1, 88; *Faust* 2, 378 (*seest*), *Hellas* 738; 740 (*sayest*) sind nicht ganz beweiskräftig, da besondere umstände vorliegen (geteilte rede u. a.).

II. Bei konsonantischem stammauslaut ist vollmessung die norm. Citieren wir darum nur einige der selteneren beispiele von synkopiertem gebrauch.

Cannot be free and háppy: heárest thou nót QMab III 27, ebenso *think'st* III 118, *becam'st* VI, 79; *heardst, regardst* [sic] VI, 131; 216. [4, 44

That thoú bring'st other news than a just pardon Cenci V

[1]) Auf die belegstellen aus *Prom* und *Cenci* ist besonderer wert zu legen, da uns für ersteren, wie erwähnt, ein originalms. zugänglich gemacht worden ist, und von den *Cenci* zwei vom autor selbst revidierte ausgaben erschienen. vgl. Form II 2.

[2]) Lesart nach dem ms., *Archiv* CIII 325 u. CII 314.

[3]) ebda. CII 307.

And fear'st thou, and fear'st thou?
and see'st thou, and hear'st thou? Fug 3, 1.

Interessanter sind die fälle, in denen vollmessung und synkope in nächster umgebung gebraucht sind:

Thou taintest áll thou loókest upón! QMab VI 73
Silently tákëst thine ethereal way,
And with surpassing glory dimm'st each ray
Twinkling amid the dark blue depths of Heaven, —
Unlike the fire thou beárëst, soón shalt thou Balloon.

So *think'st* Prom I 483 nach *thinkëst* 475. Dass Sh die elision als ungewöhnlich empfand, möchte man aus gewissen versen schliessen wie

Thou lóvest; bút ne'er knéw love's sad satiety Skylark 80,

wo der halt der interpunktion und der schwache ton der folgenden konjunktion eine zusammenziehung des verbs nahegelegt hätten; ähnlich

Then, when thou speákest óf mè, never say J&M 500.

Es findet sich sogar ein fall, in welchem zur erzielung eines reimes ein accent auf die endung geworfen ist: *thoú lòvést: drést* Rarely 25. Unsicher liegen die verhältnisse in *Prom* II 5, 36; III 1, 63; *Charles* 1, 116. In der schreibung ist die elision nur selten angedeutet, mithin Forman's änderungen samt note II 212 unnötig.

Zu Schipper § 34 [S 84]: **-th 3. sg.**

Der verbalendung *-th* bedient sich unser dichter im allgemeinen sehr selten, fast nur bei hilfsverben wie *hath* (*QMab* I 9; 75; 184; *Adon* 39, 2 u. s. w.), *doth* (*OLib* 6, 15 u. s. w.); bei hauptverben fast nur in der ersten periode, so in *VC goeth, saith*, ungemein häufig in *QMab*, dem prophetischen prophezeiungston des werkes sehr entsprechend, z. b.

That springëth in the morn
And perishéth ere noon II 228,

ebenso *chaseth, converteth, defileth, fulfilleth* u. s. w. In späteren werken ist diese endung bei hauptverben selten anzutreffen (*adoreth* Prom II 3, 17; *giveth* Charles I 30 etc.). Beachtung verdienen die fälle gemischten gebrauches in nächster nachbarschaft

But as love changes what it lovëth not J&M 471, vgl. auch QMab III 199 ff.

Zu Schipper § 35 [S 86]: **-ëd im praeteritum.**

Den notbehelf einer vollmessung der praeteritumsendung hat Sh sich nur selten gestattet. Dem bei S 86 angeführten beispiel

He felt a solemn awe and dread
As he the chapel enteréd WandJew I 88

wären noch zwei stellen anzureihen, in denen die vollmessung ebenfalls ziemlich lahmen effekt macht: *wildered seemëd she* L&C V 26, 8 und *The charioteers of Arctos wheelëd round* R&H 1303. Dagegen ist an der stelle *PBell* V 10, 2 (*stirred*) fehlen des auftaktes anzunehmen.

Zu Schipper § 36 [S 88]: **-ëd im particip.**

Ungemein häufig benützt unser autor gelängte perfektpartizipien, von denen freilich der grössere bruchteil mehr oder minder deutlich in adjektivischer verwendung auftritt. So schon in der berühmten apostrophe

Earth, ocean, air, belovëd[1]) *brotherhood* Alast 1.

Zweifellos sind solche vollmessungen ein ausgezeichneter metrischer behelf und wahrscheinlich aus keinem anderen grunde gebraucht worden, wiewohl sich nicht leugnen lässt, dass in gewissen verbindungen die konsonantenhäufung zur tönenden aussprache der endsilbe drängte, vgl. *knarled roots* Alast (lautfolge rldr), *accursed son* Cenci u. s. (lautfolge rsts), *clenched teeth* PBell (lautfolge ntʃtt). Eines von Sh's lieblingswörtern *winged* tritt fast immer in gelängter form auf, so dreimal in der *OLib*; einsilbig nur *Prom* III 3, 92; *LettGisb* 177; vgl. auch *linkëd* L&C Ded 5, 5; *Prom* II 1, 60; IV 394 zu *link'd* L&C XII 7, 1. *hornëd*[2]) als epitheton des mondes findet

[1]) In den editionen der witwe Sh noch *beloved* gedruckt. Die setzung eines zeichens (gewöhnlich wird der gravis hierzu verwandt) war nötig, da der dichter auch in ungelängten Formen das *e* durchgängig schrieb, s. Form I 22.

[2]) Dieses endungs-*ëd* hat natürlich, streng genommen, ganz anderen ursprung.

sich öfter (*QMab* I 257; *Alast* 602); überhaupt scheinen nasale konsonanten die vollmessung der endung zu begünstigen, vgl. *armëd R&H* 630; *MaskAn* 80; *OLib* 15, 15; *plumëd seraph, scornëd load, thronëd state, veinëd shell, thunder-zonëd winds, feignëd sighs*, u. a. In manchen formen, wie *chafëd, veilëd, leaguëd, beakëd, voicëd, fleecëd, mouthëd, loathëd* u. a. ist die wirkung ziemlich lahm, weil der stammauslaut zu einfacher, d. h. zu wenig sonorer natur ist, ähnlich bei vokalischem auslaut *renewëd* (*Adon* 19, 9).

Mehr als zweisilbige partizipien[1]) erhalten oft einen nebenton auf der endsilbe, um einen reim zu ermöglichen, vgl. *lies fállen and vánquishéd* (: *dead*) Prom I 311; *Speak, what doór is ópenéd* (: *bed*) Cycl 504; auch, um im versinnern eine hebung zu tragen: *bástionéd* Hellas 775.

Anm. *Hellas* 466 hat statt *Repulsëd* zu stehen *Repulse is*, s. Forman im Appendix IV 572.

Zu Schipper § 37 [S 90]: **-en der starken Participia.**

Unter allen kapiteln der silbenmessung lässt das vorliegende bei Schipper die sonstige gründlichkeit der durcharbeitung schmerzlich vermissen. Bez. Sh's gebrauch darf konstatiert werden, dass dieser dichter starke partizipformen gern kurz misst, sei es vermittelst elision des endungs-*e* (*fall'n, ris'n*) oder durch verschleifung (*taken, given*).

I. Elision des endungs-*e*.

a) Nach stammauslautendem *l*, recht häufig in *fallen, swollen, stolen*, vgl. die soeben angezogene stelle aus *Prom*, sowie 26 weitere fälle einsilbiger verwendung von *fallen*, denen nur 7 von vollmessung gegenüberstehen. Diese letzteren sind

Where stood Jerusalem, the fállen tówers Alast 110, ebso. 574

O'er Falsehood's fállen státe ONaples 95,

---

[1]) Abgesehen wurde natürlich hier, wie überall, von solchen fällen, in denen der auslaut des verbalstammes ein dental ist, vgl. *Epips* 325; 330; *Witch* 11, 8; *PBell* III, 5, 2 und unzählige andere.

ferner *L&C* V 20, 7; 29, 3; *Cenci* IV 4, 75; *Oed* I 43.[1]) Nicht beweiskräftig ist der vers

Of a fallen palace. — Mother, let not aught Prom I 218, welchen Mayor [2]) mit doppeltem auftakt, also doppelsilbigem *fallen* liest. Dass aber eine metrische (wenn auch nicht dynamische!) hebung auf den artikel fällt, darf bei Sh nicht überraschen.

Für *swollen* einige beispiele:

Pining with famine, swoln with luxury QMab V 161
Swollen with ráge, strength and éffort . . . VisSea 144,

ebenso *WandJew* IV 35; *L&C* I 9, 6; III 13, 9; VII 3, 6; *Charles* 4, 16. Einer vollmessung dieser partizipform bin ich nicht begegnet.

Stolen findet sich fast ausnahmslos in einsilbiger messung:

Whose spells have stólen my spírit as I slept Prom II 1, 101,

ebenso *L&C* IX 8, 5; *Cycl* 422 (?); *HMerc* 32, 5; *PBell* VI 21, 3. Die drei ausnahmen, die ich bemerkt habe, finden sich *HMerc* 33, 4 (*sto / len* in unmittelbarer nähe eines zusammengezogenen *stol'n*), *Frg 'People Engl'* 14 und *BSerch* 81.

Hinsichtlich der orthographie lässt sich ganz deutlich ein wandel in Sh's gebrauchsweise verfolgen: die kontrahierten formen *fall'n*, *swoln* finden sich (mit einer ausnahme) nur in werken der früheren periode (*WandJew, QMab, L&C*: in letzterem stehen 2 *fall'n* 6 *fallen* und 2 *swoln* 1 *swollen* gegenüber).

b) Nach stammauslautendem *s* (*z*), ein bei S 91 überhaupt nicht erwähnter fall.

Einleitenderweise sei darauf hingewiesen, dass die lautverbindung vokal + dentale spirans + nasal durchgängig einsilbig gemessen wird. Dies dünkt mich einer namentlichen erwähnung wert, da die sonantische natur des nasals zu silbenbildender wirkung hinneigt. Es sind aber die häufigen sub-

---

[1]) Für einige, aber keineswegs alle stellen trifft zu, dass die part. form adjektivisch verwendet ist.

[2]) l. c., p. 235.

stantivendungen *-asm*, *-ism* durchweg, und selbst auf kosten der harmonie des verses, nur éinsilbig [1]) anzutreffen:

> *And twilight phántasms, ánd deèp noonday thought* Alast 40
> *Of Báptisms, Sunday-schools, and Graves* PBell VI 32, 2
> *One chásm of heáven smiles, like the eye of Love*
> LettGisb 127.

Zweifellos spielt hier auch die historische entwicklung jener wörter eine rolle, indem sie uns jene zahlreichen mittelalterlichen nebenformen *abymes*, *sophymes* vorführt.

Wörter wie *prison* finden sich aus demselben grunde meist einsilbig (mit elidiertem *o*) verwendet, *measure* und *pleasure* mitunter, vgl.

> *A deéper prison and heávier chains did find* L&C II 6, 5; IX 10, 3; Prom III 4, 164; OLib 3, 4; LettGisb 179; Cenci V 2, 21; Charles 3, 6 (*prisoner*) u. a.
> *And meásureless ócean may declare as soon* Alast 509
> *For the violet páths of pleásure. This Chárles the First*
> Charles 1, 46.

In übereinstimmung hiermit steht die thatsache, dass die partizipien [*risen* und namentlich] *frozen* und *chosen* häufig in der geltung einer einzigen verssilbe auftreten. Für *risen* ist mir allerdings nur 1 beispiel gegenwärtig (*L&C* III 18, 8), welchem im gleichen werk drei ausnahmen gegenüberstehen (VI 5, 3; IX 7, 4 u. 8, 2), für *frozen* und *chosen* hingegen sind die zusammenziehungen nicht selten, vgl. *Frózen upón December's bough* LEug 44, ein beispiel, aus dem wir entnehmen dürfen, dass die vollmessung dem dichter nicht natürlicher klang, weil er ebenso leicht mit *on* hätte weiterfahren können. Weitere beispiele sind *HellProl* 4, wahrscheinlich *Prom* I 828 und vielleicht auch *TwoSpir* 34; für *chosen:*

> *Chosen to my honour, with impunity* QMab VII 115
> *And yoú have chósen your lót — your fame must be*
> L&C XI 21, 3
> *Thy sister, thy companion, thine own chósen one*
> Prom II 5, 33

---

[1]) Höchstens *Hellas* 893 könnte als ausnahme gelten (*spásms*).

Has chósen. — But I' my languid limbs will fling

SMoschus 12, wegen der pause bemerkenswert.

II. Verschleifung der Endung.

a) Nach stammauslautendem *k* oder *t*.

Dass druckformen wie *ta'en* (mit ausgestossenem mittelkonsonanten) ein faktisches bild der aussprache geben — wie man nach S 91 meinen könnte —, vermag ich nicht zu glauben; ich sehe vielmehr in dem apostroph hier ebenso wie in den druckformen *t'untie* etc. lediglich einen wegweiser zur richtigen skansion. Die form *ta'en* findet sich éinmal selbst bei Sh (*Oed* II 1, 137), im gleichen werk I 147 kommt aber auch *taken* [so, aber verschleift] vor. Ausserdem begegnet die verschleifung bei *shaken* zweimal (*Prom* II 3, 42; IV 509) und bei *broken* zweimal (*Prom* III 4, 185; *PAthan* II 4, 18, hier in der cäsur:

The strong have bróken — yet whére shall any seek.)

Erinnern wir uns, dass schon vater Chaucer solche formen (bei ihm zählen natürlich auch viele infinitive hierher) kurz gemessen hat, und zwar nicht so selten als Schipper Altengl. Metrik p. 471 meint. Ein besseres beispiel als das daselbst citierte wäre *To wréken his íre* CantTales B 3787 (vielleicht *to wréke his íre?*).

Für partizipien mit dentalem stammauslaut fand ich einen einzigen beleg von verschleifung in *wrítten a sónnet* Tasso 6.

b) Nach stammauslautendem *v*.

Wie auch beim substantiv, erleichtert in partizipformen der halbvokalische stammauslaut *v* die verschleifung ungemein.

α) nach kurzem stammvokal (*given, driven, riven*) ist die verschleifung regel. Die ausnahmen sind zu zählen, es sind *WandJew* III 8; IV 143; *QMab* V 111; *Cenci* II 2, 45; *Cycl* 104; *HMerc* 17, 1; *Evening* 2, 5; [*Faust* 1, 39; 45; 102] und wenige andere.

β) nach langem stammvokal (*woven, cloven; paven, graven*) überwiegen hingegen die fälle voller messung. In *L&C* beispielsweise zähle ich nur sechs fälle verschleiften gebrauches, denen elf vollmessungen gegenüber stehen. Weitere belege

für kurzmessung sind: *Sunset* 35; *LEug* 86; *Prom* I 55; 85; 433[1]); II 3, 34; 4, 121; 5, 22; *OLib* 11, 12; 13, 4; *Triumph* 340; *Witch* 16, 4, letztere stelle *Had wóven from déw-beams* ist bedeutungsvoll, weil in einer späteren abschrift des gedichts die (aus sprachlichen oder metrischen erwägungen?) geänderte lesart *Wove óut of dew-beams* erscheint.[2])

Eine graphische andeutung der verschleifung findet sich nur im *Prom*-ms., woselbst II 3, 34 die seltsame form *clov'en* zu lesen ist.

Obigen 12 fällen verschleiften gebrauches stehen 33 fälle von vollmessung gegenüber, wobei die beiden stellen *Alast* 445, über deren lesung die ansichten geteilt sind[3]), und *Prom* IV 355 nicht mitgezählt wurden; letzterer vers endigte in Sh's originalausgabe *clòven by thúnderball*, während Mrs Sh späterhin einen artikel einsetzte, welcher verschleifung des *cloven* veranlasste.

Zu Schipper § 40 [S 95]: **Synizesen i͡a etc.**

In den folgenden endungen ist die verschleifung regel, weshalb die ausnahmen sämtlich namhaft gemacht worden sind.

ia, bes. in eigennamen wie *Utopia* (J&M), *Lucretia, Andrea, Galeaz* (Cenci), *Urania* (Adon), *India* (versende! UnfDr 123), *Nauplia, Genoa* (Hellas), *Padua* (LEug 236). Eine ausnahme *Naupli/a* Hellas 546 ist durch die taktumstellung nahegelegt; der vers *J&M* 3 wahrscheinlich als *Of Adri͡a tówards Vénice* etc. zu lesen. — Für den versschluss ist natürlich die vollmessung norm:

Now get thee from my sight. — Here, A'ndreá
Cenci I 3, 168

To talk with Beatrice ánd Lucrétiá ebda. III 2, 73; IV 1, 100; V 2, 16, verschleift dagegen in der gleichen stellung am versschluss 29;

ferner: *Cerauni/a* u. a. Hellas 267; 547; vgl. auch *Adon* 2, 3 zu 4, 2; und 22, 5 zu 23, 6!

[1]) Dieser vers — *Had clóven to the roóts yon huge snow-loaded cedar* — ist also keineswegs als (unregelmässiger) alexandriner zu lesen.

[2]) s. Form III 250.

[3]) Das genauere s. *sub* ‚Cäsur'.

-io, in eigennamen wie *Marzio, Olimpio, Antioch*, gattungsnamen wie *embryo* (UnfDr 178). Die beiden ersteren finden sich in *Cenci* in der versmitte durchweg verschleift, am ende aber in gleichviel fällen voll und kurz gemessen. In ähnlicher weise tritt *Antioch* in der ersten scene des *MagProd* meist in zweisilbiger geltung auf (davon zweimal am versende!), dreisilbig nur 1 mal (am versende).

-iad, -iote u. ä. in eigennamen wie *Oread, Nereids, Hydriote;* ausserdem in *myriad, chariot* (am versausgang vollgemessen zb. *Charles* 1, 138); von verben: *satiate* (*W&N* 5, *Prom* II 3, 35).

-ian, in eigennamen wie *Austrian, Indian, Cyprian* etc., gattungsnamen wie *meridian*, erfährt die gleiche behandlung, dh. versschluss begünstigt vollmessung, zb. *LEug* 248; *MagProd* 2, 76; 3, 21 (hingegen 1, 236 mit weiblichem versausgang:

Two lives, the honour óf their cóuntry? — Cýprian!)

Wegen ihrer seltenheit bemerkenswert sind vollmessungen im versinnern, wie zb. *Phrýgiàn Olýmpus* Hellas 281.[1])

-ion als endung appellativer substantiva ist, auch am versschluss, fast nie vollgemessen. Ich habe nur sehr wenige ausnahmen gefunden, an denen betonung der endsilbe zu reimzwecken erforderlich war:

Who built their pride on its oblivión (: done) L&C IX 31, 7
Of sound, shook forth the dúll oblivión (: zone) W&N 37
We hear: thy words waken Oblivión (: on) Prom IV 543.

Zwei weitere fälle sind zweifelhafter natur:

Now crúmbling to oblivion QMab I 167
Oh! wóuld that I could claim exemption UnfDr 47.

In eigennamen wie *Geryon, Albion* tritt vollmessung am versschluss recht wohl ein: *O'f the sóngs of A'lbión* LEug 175.

-iant in adjektiven, ebenso **-ience, -uance** in substantiven wie *influence, obedience, continuance* werden regelmässig ver-

---

[1]) Man nehme solche stellen aus *Hellas*, die zum belege von seltenen ausnahmen dienen, mit einiger vorsicht auf. Wie uns unsere studien überzeugt haben, ist die versbehandlung in diesem rasch hingeworfenen drama sehr lax; vgl. des autors vorrede sowie die briefstelle an die Gisbornes: "*It was written without much care*".

schleift gemessen, vgl. von zahllosen beispielen *QMab* I 114; *MBlanc* 38 *(influencings)*; *Cenci* IV 2, 33; *Adon* 46, 2; *Mag Prod* 1, 170; *obedience* sogar am versschluss verschleift *QMab* III 177, dagegen wie natürlich vollgemessen *Cenci* I 3, 148. An ausnahmen im versinnern notierte ich nur

Have drawn all-ìnfluencing vírtue, pass QMab VI 188
Must have been thús inflúenced bý his voice
MagProd 1, 165.

-ious, -uous, die häufigen adjektivendungen, werden regelmässig zusammengezogen wie in *various* HIntB 1, 13; *continuous* Prom II 3, 35; *impetuous* OWWind 5, 6; *interfluous, circumfluous* W&N 4, 19. Vollmessung am versende: *vírtuoús* QM IX 85; *in fáct victórioús* MagProd 2, 135.

Die gleiche behandlung erfahren auch alle weiteren wortendungen: **-ier** im komparativ, **-iest** im superlativ der adjektiva, **-iast, -eist** in substantiven (*enthusiast* QMab I, 49; *atheist* QMab VII 2; L&C X 45, 8; XII 12, 8; 29, 4; 30, 4). Vollmessungen am versende werden häufig sein, mir ist nur 1 beispiel gegenwärtig:

Even whére its inmost depths were gloómiést
PAthan II 2, 53.

-ial, -ual in adjektiven etc. (*mutual* Prom II 4, 57; III 3, 129; Cycl 237); am versende *memori/als* Alast 121. Der eigenname *Ariel* tritt in *Guitar* 6 mal in zweisilbiger, 1 mal, am versende, in dreisilbiger messung auf.

-ior, -ier, vgl. stellen wie *LettGisb* 207; *Adon* 12, 7; *Hellas* 176; *Evening* 20 zu *Like a living méteór* Guitar 22, u. ä., sicherlich auch

Flashing incéssant méteórs QMab I 236.

-ius in *Prometheus* und in dem selten vorkommenden *genius*. **-ii** in dessen häufig verwendetem plural *genii*, so *QMab* I 53; VI 84; *ΔΑΚΡΥΣΙ*[1] 2; *Prom* I 42; II 3, 6; *MagProd* 1, 167; 2, 110 (hier *genius* am versende).

Reihen wir an dieser stelle noch die germanische participendung **-ing** an, welche mit dem vokalischen auslaut

---

[1]) Wie eine ew'ge krankheit erbt sich der einfältige fehler *ΔΑΚΡΥΕΙ* in den ausgaben fort.

eines paroxytonons in ungemein häufigen fällen eine schöne synizese ergibt, nämlich in formen wie *varying, pitying, eddying, fancying, frenzying, burying, — echoing, following, sorrowing, harrowing — issuing.* Beispiele finden sich in überfülle.

Ähnliches ist für die adjektivendung **-y** nach vokalischem stammauslaut zu bemerken, in *arrowy, billowy, sinewy* und namentlich in dem sehr häufigen *shadowy,* vgl. *WandJew* IV 145; *L&C* I 21, 4; 13, 7; *Alast* 294 u. v. a.

Ich schliesse hier das adjektiv **aery** an, welches — im gegensatz zu dem stammverwandten *aërial* — nur mit synizese seiner anfangsvokale verwendet ist, vgl. *Alast* 232, *MarDream* 113; *J&M* 68; *Witch* 54, 2; *Adon* 24, 3 u. v. a.

Zu Schipper § 41 [S 100]: **y-Synizesen in 2 wörtern.**

Verschleifung zwischen kurzvokalischem auslaut und anlaut (*many⁀a*) ist in Sh's versen ungemein häufig zu beobachten. Wollte man, wie S 101 befürwortet, in fällen wie den nachher aufzuzählenden die lizenz der doppelten senkung annehmen, so würde man zu dem überraschenden resultat kommen, dass unter Sh's regelmässig bewegten versen wenig reingebaute zu finden wären.

Für die verbindung *many a* führe ich einige (meist wegen ihrer accentlage) beachtenswerte beispiele an:

My frame; o'er mány a dále and mány a moor
L&C IV 32, 6

Was spread beneáth màny á dark cypress tree V 54, 5

Màny á wide waste and tangled wilderness Alast 78;
s. auch ONaples 12 u. a.[1])

Sonstige beispiele für den typus **y̆ + a**

The wreaths of stony myrtle, ivy and pine ONaples 17
ebenso *pity and love* Cenci V 2, 129

Like Cyclopses in Vulcan's sooty abysm Witch 75, 4.

Bemerkenswert ist noch die kühne verschleifung über eine pause hinweg in

Of glory,⁀arise, a spirit of keen joy Prom I 158.

---

[1]) Ein zweifelhafter fall ist *Witch* 49, 8, welcher — schulmässig skandiert — ergibt *And hánging crágs, màný a cóve and bay.* Ich neige jedoch der annahme fehlender senkung nach der cäsur zu.

y̆ + ĕ, u:

The ármy encámped upon the Oydaris Hellas 606
If equal in their power, and ónly unéqual
MagProd 1, 186

y̆ + o:

A city of death, distinct with many a tower MBlanc 105

y̆ + i:

A dome of thin and ópen ivory inlaíd Witch 53, 4.[1])

Von grösserer freiheit legt die synizese mit langem (in der aussprache dann und wann gekürztem) ȳ zeugnis ab, wofür ich 6 fälle notiert habe:

Less shåres thy etérnal breath QMab I 247
It was more hard to turn my unpractised cheek
L&C II 39, 7
Are dead, indeéd, my adóréd Nightingale Epips 10 [2]),

ferner *Prom* IV 346 (*my imperial mountains*), *Oed* I 203 (*my accomplished daughter*), *Faust* 2, 218 (*my authority*).

Hierher ist wohl auch die sehr freie verbindung **a + o** zu zählen, welche in dem vers

And has beat back the pacha of Negropont Hellas 565

zu bemerken ist.

Zu Schipper § 42 [S 104]: **Synizesen mit the, to etc.**

I. Verschleifungen mit dem artikel *the.* Einige charakteristische fälle seien angezogen:

The͡ unénvied light of hope; the͡ etérnal law Epips 185, *the Æólian music* Prom II 1, 26; *scórn of the embálmer* VisSea 63; *the original gulf* Prom I 820; *ón the horizon's verge* Alast 603, die gleiche verbindung L&C I 47, 8; J&M 54 u. ö.[3]); *And the inarticulate people* Prom I 183. Phonetisch anfechtbar, weil nicht rein vokalischer natur, sind synizesen wie *the͡ uniform* Alast 526; *the͡ harmonious* Prom II 4, 75.

---

[1]) Diesen vers liest Mayor p. 252 als alexandriner, da er die verschleifung in *ivory* übersieht. Letztere wird durch *L&C* I 51, 3; V 49, 5 u. a. stellen bestätigt.

[2]) wo Forman mit taktumstellung *my ádòr'd* zu lesen scheint.

[3]) Gleichwohl *of thé/horízon* L&C II 10, 5; OWWind 2, 8; Sum Wint 5; MagProd 1, 16 u. ö.

Das bestreben, die verschleifung graphisch anzudeuten, wie es sich bei den poeten des 17. und 18. jahrh. und unter Sh's vorbildern namentlich bei Milton und Southey verfolgen lässt, ist bes. in den jugendgedichten zu beobachten (VC: *th' autumnal ground, t' other;* auch *th' intense, th' unwilling* Adon 20, 8; 43, 6). Dasselbe hat aber einige male zu unnötiger stenographie[1]) verführt, so *Prom* II 5, 35; *LettGisb* 235; *Ginevra* 131, wo geschrieben steht *i'the air, i' the Indian air, i' the instant.* Es liegt hier verwechslung mit der konsonantischen verschleifung des artikels vor, worüber wir später zu handeln haben.

Dass übrigens Sh die verschleifung trotz entstehenden hiatus und unvorteilhafter lage des accents unterliess, wo der takt des verses eine vollgemessene silbe erheischte, geht aus folgenden beispielen zur genüge hervor:

The / oútcast, thé / abándoned, thé / alóne Prom II 4, 105
From the / unravelled hopes of Giacomo Cenci II 2, 145
With the / únintermitted blood, which there Epips 98.

Beachte auch einige fälle von wechselndem gebrauch in direkter aufeinanderfolge

Which ever from the͡ oppressed to the / oppressor flow
L&C VIII 15, 9
Of the͡ intertexture of the / atmosphere Witch 52, 7.

II. Verschleifungen mit *to,* und zwar

a) vor dem infinitiv, sehr häufig in der verbindung *to have*[2]), sonst in *to attain, to impugn* MagProd 1, 163; 176 usw. Wechselnd:

A pówer to͡ infect and tó / infést PBell VII 17.

b) vor dem nomen oder pronomen:

And yoú to oblivion! — More he would have said
Hellas 451
Made knówn to him, whére he dwells in a sea-cavern 163.

---

[1]) Häufig werden wir die thatsache zu beobachten haben, dass Sh's niederschrift seiner eigenen absicht nicht völlig entsprach. Die erwähnten ungenauen schreibungen sind übrigens in der englischen literatur durchgängig zu beobachten.

[2]) Fraglich ob in *PBell* VI 32, 4, wo Rossetti emendation vorschlug.

Andere fälle von synizese mit auslautendem *o*-laut: *in the shádow of éve* L&C VI 19, 9; zweifelhaft in *Prom* II 4, 114, einem umstrittenen vers, über den wir noch des genaueren handeln werden; und *Ha! what do I hear?* Oed I 218, weil hier (in einem überdies wenig abgerundeten stück) geteilte rede vorliegt.

III. Verschleifungen mit *he* finden sich namentlich in der verbindung *he͡ had* (zb. *HMerc* 39, 4).

Da die besprochenen synizesen fast ausnahmslos rein vokalischer natur sind, so beeinträchtigen sie den wohlklang eines verses in keiner weise; und wenn Sh von dieser lizenz auch reichlich gebrauch macht, so missbraucht er sie doch nicht durch häufung der zusammenziehungen. Dem in dieser beziehung unangenehm auffallenden Shakspere(?)'schen

She will not stick to roúnd me͡ on the͡ éar PassPilg XVIII

lässt sich aus Sh höchstens der vers *OLib* 8, 2 an die seite stellen

Or píny prómontóry͡ of the͡ Arctic main.

Zu Schipper § 43 [S 104]: **Tonlose r-haltige silben.**

Es genüge auch hier, die behandlung der am häufigsten vorkommenden lautgruppen durch wenige treffende beispiele zu illustrieren.

1. Substantiva der endung **-erer** u. ä. Absolute synkope[1]) ist in dem worte *murderer* éinmal zu konstatieren, nämlich in dem (anapästischen) vers

The múrderers and córse of her ónly chíld R&H 877.

In allen übrigen fällen liegt einfache verschleifung vor, so in den wörtern *murderer, injurer, torturer* (Cenci passim), *conqueror, wanderer* usw. An der versschlussstelle ist selbstverständlich die vollmessung das normale, so

That kills, and none dare name the múrderér Cenci I 3, 98.

---

[1]) Für die erforschung derartiger verserscheinungen ist grösste sorgfalt notwendig. Wenn zb. König, Der Vers in Shakspere's Dramen p. 20f. in wörtern wie ***mutiny, estimate, desolate*** „synkope" annimmt, so ist er in die falle einer bedauernswerten begriffsverwechslung geraten. Überhaupt, welches durcheinander auf dem feld metrischer terminologie!

An ausnahmen bemerke *víperous múrderér could crown* Adon 36, 2 (vielleicht, um die aufeinanderfolge zweier lautlich ähnlicher zusammenziehungen zu vermeiden?) und *some cónquerór's advánce* Triumph 112.

2. Adjektiva der endung **-erous, -orous, -urous.** Einige beispiele für verschleiften gebrauch (der elision sehr nahe kommend): *dangerous* Cenci I 3, 143; *murderous* II 2, 72; *numerous* L&C I 29, 4; *ponderous* Prom III 2, 15; *prosperous* L&C VI 54, 6; *treacherous* Alast 386; 474; *viperous* Adon 36, 2; *amorous* 3, 7; *odorous* Alast 5; *vaporous* Orpheus 79; *rapturous* L&C IV 17, 1; *sulphurous* MarDream 77. Vollmessungen im innern des verses sind selten: *dange / rous* Cenci II 2, 54; 111; PBell VI 12, 3; *odo / rous* HMerc 54, 7; *vapo / rous* Charles 3, 41.

3. Gleiche behandlung erfahren die adjektiva der endungen **-eral** *(funeral, pastoral, natural)* und **-erate** *(desperate)*.

4. Substantiva der endung **-ery, -ory, -ury.** Vollmessungen im versinnern sind (ausser in *QMab*, wo sich *miserý, móckerý, pénurý* sehr oft konstatieren lässt) selten und meist nur vor grösserer interpunktion (pause) zu finden, wie *O Sláverý!* Hellas 676; *O Mémorý!* MagProd 2, 1, doch auch *mémorý of músic* HIntB 1, 10; *knáverý or cráft* HMerc 57, 2; *móckerý* Adon 35, 4; *mýsterý and terror* UnfDr. 74, ähnlich Triumph 213; u. ä. Unauffällig am versschluss, wie *sláverý* L&C IX 10, 2; *miserý* LEug 2 u. a.; nacheinander

How vain are such aspiring théoríes . . .
And that a want of that true théory still J&M 201, 203.

Das wort *victory* erscheint *OLib* 14, 4 voll gemessen, kurz darauf 15, 7 aber verschleift. Häufig bei Sh ist wiederholt gesetztes *Victory! Misery!*, das dann, unter dem einfluss des metrischen accentes, einmal voll und einmal kurz gemessen wird, vgl. die bekannten stellen aus *L&C* V, *Prom* und *Hellas*.

5. Wörter der endungen **-erent** und **-erence.**

Die auch hier giltige hauptregel wird gut illustriert durch die zeilen

Indifference thát once hurt me, now is grown
Itsélf indifferént ToEdwWill 2, 2.

labyrinth, regelmässig verschleift, zb. *L&C* X 46, 8; *Matilda* 6; *Witch* 58, 7; 60, 5; *Faust* 2, 7, tritt im versinnern dreisilbig an 2 stellen auf: *lábyrinth of críme* QMab V 219 und *labyrinth of mány a tént* L&C V 3, 2.

6. Präsenspartizipien der endung **-ering.**

Formen wie *suffering, quivering, shivering, wandering, neighbouring; murmuring* in verschleifter messung begegnen uns allenthalben. Vollmessung am versschluss: *Alast* 249. Interessant ist die verschiedene behandlung in zwei aufeinanderfolgenden versen:

And evening's breath, wandering here and there
Over the quivering surface of the stream Evening 4.

Sonstige ausnahmen sind

Of tameless tigers húngering for blood QMab IV 213
Mùrmúring, whére is Doria? ONaples 110

und *thúnderings* MagProd 2, 138. Eine rückausnahme zur hauptregel bildet das beispiel

Or sweeping the hard floor, or ministering Cycl 34.

Die hier zu grunde liegenden prosodischen verhältnisse lassen sich in kürze nicht wohl auseinander setzen, weshalb an diesem platze auf ihre darstellung verzichtet sei.

7. Eine besondere erwähnung verdient das seiner lautlichen struktur nach hieher gehörige wort *neigbourhood*, das in der that von Sh oft verschleift gebraucht wird, zb. *Cycl* 234.

Zu Schipper § 45 [S 106]: **Tonlose l- u. n-haltige silben.**

A. *l*-haltige nachsilben.

Hieher gehören zunächst adjektiva der endung **-ble** (*horrible* Prom I 445, dagegen *hórriblé* Hellas 592), namentlich aber die umfangreiche klasse der auf **-lous** endigenden adjektiva wie *marvellous, pendulous, perilous, populous, scandalous, tremulous*, die regelmässig in verschleifter messung auftreten. An bedeutungsvollen ausnahmen habe ich nur bemerkt *trémulous as theý* Prom II 1, 85; *périloús impúnity* Cenci I 1, 6; *pópu-*

loús MagProd 2, 54. Bemerke auch *popular* verschleift Oed I 143, vollgemessen kurz vorher 138.

Hieran schliessen sich die adjektiva der endung **-late** wie *desolate* (Alast 234; L&C VII 35, 4; VIII 8, 9; IX 10, 5; X 26, 6). Auch *resolute* QMab III 153, *idolatrous* Charles 3, 13 und *delicate* seien hier angereiht (Prom II 2, 65; III 4, 6).

An bemerkenswerten vollmessungen (von versendstellen wie *L&C* V 25, 7; *J&M* 497 abgesehen) liegt vor *désoláte* QMab IV 107; ToHarrII 45; Prom I 828; *délicáte brief toúch* Mar 21, 5; Prom IV 372 (über diese stelle vgl. p. 9 u. abh.).

Erwähnung verdienen hier noch die substantive *pestilence*, *element*, *malice*, die — wahrscheinlich wegen der schwere ihrer endungen? — gewöhnlich auch im versinnern vollgemessen werden, vgl. für *pestilence* aus L&C die stellen VI 49, 1; 6; X 36, 2; 37, 4; 38, 1; XII 17, 2 u. v. a.; für *element* QMab I 115; Prom I 477; 689; 805; II 4, 40; 5, 19 usw.; Cenci III 1, 175; UnfDr 148 u. a.; für *malice* ist 1 fall von verschleifung auffällig: *málice and móckery* Charles 2, 389.[1]) In ähnlicher weise findet sich *colour* zusammengezogen in der cäsurstelle *Zucca* 9, 5.

B. Aus dem zweiten teil des S'schen paragraphen schälen wir zunächst

I. d i e n a s a l h a l t i g e n n a c h s i l b e n aus. Es gehören hieher

1. Adjektiva auf **-nous, -mous,** wie *mountainous* Alast 342, *multitudinous* (ungemein häufig!), *mutinous* Oed II 2, 67, *poisonous* (*arrows of its scorn* in der bekannten widmung der *QMab*; dann *L&C* III 28, 3; *Prom* I 175 u. s.); *venomous* L&C V strophe 5, 5; X 38, 4; Prom III 4, 37. Ausnahmen habe ich nur am versende bemerkt, u. zw. *multitúdinoús* InvMis 13, 2; Invit 65.

2. Adjektiva auf **-nate,** wie *fortunate, obstinate, passionate*, wofür belege zu finden *Alast* 26; 61; 77; *Prom* III 2, 23

[1]) Bei Forman 289, eine verhängnisvolle falschzählung, die sich durch mehr als hundert verse fortzieht.

u. s. Am versschluss *fórtunáte* J&M 575; ausnahme im versinnern nur *afféctionáte discourse* TaleSoc 6, 9.

3. Substantiva auf **-ny, -my.**

agony findet sich meist verschleift. Für *enemy* ist die vollmessung das gewöhnliche; verschleiften gebrauch habe ich nur notiert in *upón his énemy's heárt* L&C I 10, 9; ebda XI 15, 6; *énemy óf my Gód* Charles 3, 18. In dem worte *infamy* ist mir die zusammenziehung nur éinmal (in der cäsur) aufgefallen:

Of honour and of ínfamy; nór has study MagProd 1, 251.

Ähnlich das (phonetisch anders geartete) *remedy* Cycl 88.

4. In gleicher weise erscheint das substantiv *countenance* bei Sh in der regel vollsilbig gemessen, weshalb der ausnahmen erwähnung gethan sei: *L&C* V 38, 4; 44, 9; VIII 28, 9; XII 15, 5; *Prom* IV 220; *Hellas* 509.

II. Hier sind zwei *d*-haltige substantiva zu erwähnen, nämlich *adamant* und *medicine*. Ersteres habe ich éinmal verschleift gefunden *Cycl* 600 (*ádamant róck*), während *medicine* — auch in verbalem gebrauch — häufiger kurzgemessen auftritt, nämlich *Balloon* 1; *J&M* 355; *Witch* 17, 2 (*could médicine the sick soul*). Diesen fällen stehen die vollmessungen *J&M* 499 *which médicines all pain* und *ToEdwWill* 2, 8 *its médicíne is teárs* gegenüber.

III. Zum Schluss komme ich noch auf die zahlreich verwendeten adjektiva der endungen **-i-ful** und **-i-less** zu sprechen. Bei letzteren (*pityless*) ist die verschleifung das gewöhnliche: *WandJew* I 289; *QMab* IV 30; 201; VII 211 u. s. Für *beautiful, merciful, plentiful* scheinen die fälle der vollmessung auch im versinnern zu überwiegen; doch ist des dichters standpunkt hier schwer zu präzisieren. Im *Prom* sind ausschliesslich vollmessungen anzutreffen: 10 *beaútifúl*, 1 *mérci fúl*; in *L&C* 9 *beaútifúl*, 2 *mércifúl*.

Zu Schipper § 46 [S 108]: **Typus power, prayer.**

Ob es angeht, vokalverschmelzungen à la *tower* mit denjenigen à la *knowing* zusammenzustellen, erscheint mir mehr als fraglich. Ich wäre sogar geneigt, einsilbige messung der gruppe *-ower* als die etymologisch berechtigte norm anzusehen (*tower*

< *tour*), folglich die — ziemlich seltenen — vollmessungen dieser wörter als zerdehnungen aufzufassen, mit demselben recht, mit welchem man sie in dem gelängten *hour* annimmt. Zur erleichterung der übersicht seien auch hier kategorien aufgestellt.

1. Lautgruppe o͡w (au) + (ə) [*tower*].

Einige wenige beispiele mögen erwähnung finden, in denen die verschleifung selbst auf kosten des schönen rhythmus erfolgte:

Behold! Heaven lówers ùnder thy Father's frown
Prom I 409
Satiate with sweét flowers. I' was wont to sleep II 1, 38
Or any pówer moùlding my wretched lot Cenci V 4, 83
Cower ìn their kingly dens — as I do now Hellas 358.

Ausnahmen (vollmessungen) sind in allen jugenddichtungen bis auf *Alast* nicht selten zu finden. Diese lizenz muss als unvollkommenheit von Sh's metrischer technik bezeichnet werden. In *QMab* [1]) sind 10 fälle nachweisbar, in denen wörter der vorliegenden lautgruppe doppelsilbig gemessen auftreten. Vom *Alast* an sehen wir jedoch deutlich, wie der dichter die vollmessung möglichst vermeidet. Forman's bemerkung zu *L&C* VIII 13, 3 [2]), die fragl. stelle beweise, dass Sh das wort *power* ebenso gern in zweisilbiger als einsilbiger geltung verwendet habe, ist mithin zum mindesten ungenau.

Vollmessungen in der eigentlich künstlerischen periode könnten also, wie gesagt, als zerdehnungen angesehen werden.

---

[1]) Ähnlich wie der abgeklärte Victor Hugo von den «*bêtises que je faisais avant ma naissance*» sprach, Lord Byron von seinem "*schoolboy freak, unworthy praise or blame*", urteilte der reifere Sh hart von seiner *QMab*, auch in formellem betrachte; vgl. mehrere briefstellen zb. bei Form IV 548f.

[2]) Der vers, wie er in der *Revolt of Islam*-fassung zu lesen ist, lautet

And as one Power rules both high and low.

Derselbe stellt eine spätere korrektur dar, bei welcher Sh für das ursprüngliche verb *governs*, sei es um die accentverschiebung zu umgehen, sei es um das vorausgehende verb emphatisch zu wiederholen, das einsilbige *rules* einsetzte und dabei eine silbe übersah. Für die erkenntnis irgend eines prosodischen prinzips unseres dichters ist das beispiel so gut wie bedeutungslos.

Der fälle sind nicht allzu viele, und bes. sei darauf hingewiesen, dass die vollmessung hier recht oft durch eine redepause unterstützt wird oder vielmehr: durch eine solche veranlasst worden ist[1]), wie in

Their own cóld pówers. A'rt and eloquence Alast 710
Her pówer; — theý, even like a thunder gust L&C IV 20, 7
Pursed in the bówels; ánd while this was done HMerc 20, 7
Round the evening tówer, ánd the young stars glance Epips 531
The flówers, ánd thou measurest the stars Hellas 743.

Weitere fälle von vollmessung ohne interpunktionspause sind *W&N* 48; *L&C* IV 16, 4; VIII 10, 2; *Cycl* 646, 649; *HMerc* 16, 3; *Matilda* 11; 26; 41[2]); 46; *Quest* 3, 7; *Rem* 3, 4; *Charles* 2, 4 (?); *Zucca* 9, 3; *Triumph* 65.

Bemerkenswert ist die verschiedenartige behandlung in dicht aufeinander folgenden zeilen wie

All pówer — aýe, the ghost, the dream, the shade
Of pówer, — lust, fálsehood, háte, and pride, and folly L&C VIII 10, 2

2. Lautgruppe **ay, oy** + (ə) [*prayer, voyage*].

An seltenen wörtern und wortformen finden sich *a voýager tó some distant land* QMab IX 60; *thou voýagest tó thine home* Alast 281; *voýaging cloúdlike* Prom I 688; *laýers of fát* Oed I 6; *the pále betraýer — he thén* etc. Ginevra 94. Ausnahmen *voy / age* bemerke *QMab* IX 174; *LEug* 4.

3. Lautgruppe ī + vokal [*violet*].

Die quantität der endsilbe scheint hier nicht ganz ohne einfluss zu sein; denn während wörter ganz schwacher nachsilbe wie *vial, trial* in fast allen fällen verschleift erscheinen, werden die gleichen silben in *violence, triumph* häufiger voll gemessen. Vgl. *vial* ohne ausnahme (*Witch* 17, 6; 20, 5); *violet* mit wenigen ausnahmen (*Prom* IV 197; *UnfDr* 82). Hiegegen erscheinen *violent, violence, violate* in der mehrzahl der fälle voll gemessen: *TaleSoc* 5, 4; *QMab* VI, 129; *L&C*

[1]) Vgl. hierüber auch *sub* ‚Fehlende silben' im zweiten kapitel.
[2]) Hier notwendig wegen der gegenüberstellung *flówer áfter flówer*.

IX 20, 8; *OLib* 2, 13 *(their violáted núrse)*; *Epips* 399 (versschluss); |*Hellas* 951; *Ginevra* 58; während verschleifung nur vorliegt in *WJewSol (víolent fáte)*, *Cenci* III 1, 77 *(a víolent týrant)*.

In ähnlicher weise verhalten sich die kurzmessungen in *trial* J&M 472 (ende eines abschnitts!); Oed II 1, 171; 2, 71 zu den vollmessungen in *triumph* QMab VI 61; 110; VII 11; Prom I 10; IV 319 u. v. a. Rückausnahme nur *Of the triumph of A'narchy* MaskAn 14, 4.

Umgekehrt ist es vielleicht die sonantische natur der endsilbe, die in *diamond, hyacinth* zur verschleifung der ersten silben drängt, vgl. *Alast* 91; *L&C* I 52, 3; V 50, 9; *Prom* III 1, 16; *OLib* 5, 11 *(diamond)* — *Prom* II 1, 140; *Epips* 83 *(hyacinth)*. Vollmessung findet sich nur in

To Phœbus was not Hýacinth so dear Adon 16, 5.

Das wort *diadem* ist nur dreisilbig zu bemerken: *Hellas* 835; *Triumph* 132 (hier aber am versschluss). Den stamm *quiet* treffen wir recht oft vollgemessen an, zb. in den versen *L&C* XII 7, 5; *LettGisb* 128; *OLib* 6, 3; *Rarely* 7, 3; *UnfDr* 106; *ToEdwWill* 6, 2, welchen kurzmessung nur in *Ginevra* 103 *an hoúr of quíet and rést* gegenübersteht. Hier sei auch des wortes *piety* gedacht (*Oed* I 331).

Die wörter *crier, liar* folgen der hauptregel: *L&C* X 41, 1; *Oed* I 132; vollmessung ebda 366.

4. Lautgruppe ē (i), ō (ou) + vokal [*real, poesy*].

Wenige fälle von verschleifungen:

Fórms more réal than líving man Prom I 748; ob auch II 4, 57?

The Déity maý according to his attributes MagProd 1, 160

In póesy; ánd her still and earnest face L&C II 31, 6

Of silent rówers clóve thé blue moonlight seas VII 9, 2,

wohingegen die vollmessung als das gewöhnliche bezeichnet werden darf, insbes. an der versschlussstelle, aber auch im innern, *Orpheus* 83; 86 *(poesy)*; *Cycl* 77 *(rower)*. Selbst die präposition *toward(s)*, deren geringer satztoniger wert die kurzmessung besonders erleichtert, findet sich vollgemessen: *Hellas* 482, wahrscheinlich auch *J&M* 3; meistens ist taktumstellung

ein hinderungsgrund für die verschleifung, so *J&M* 68; *Cenci* II 1, 193; *Cycl* 711; *HMerc* 58, 2 (reim!); *Witch* 5, 8; 45, 8; *Epips* 370; *Hellas* 116; *Triumph* 56 u. s.

Von partizipformen wie *being* wird nachher die rede sein.

5. Lautgruppe ū + vokal [*ruin*].

Es überwiegen auch hier die fälle der vollmessung; vgl. für *ruin* neben zahlreichen anderen stellen[1]) allein aus *Hellas* 281; 536; 573; 643; 833; 878; 888; für *cruel* Prom I 481; Conv 3, 3; Witch 1, 1. Verschleifung liegt dagegen vor in *Of wáve ruining on wáve* Alast 327 und ganz ähnlich *HellFrg* 214; *Cycl* 335 *cruel (?)*; *PAthan* I 40 *steward;* von geringer beweiskraft ist *Cenci* V 2, 169 *ruin*.

Gesonderte betrachtung erheischen die partizipformen *being, going, dying, playing* u. ä., welche bei S 108 mit den oben behandelten wörtern zusammengeworfen sind. Die verschleifung ist in diesen participien, weil überaus selten, als ausnahme zu betrachten. Sh's gebrauchsweise steht hiemit in vollem einklang. Für verschleifung, welche naturgemäss bei dem hilfszeitwort *being*, relativ gesprochen, am häufigsten zu bemerken ist, seien angeführt

Long ere its béing: all liberty and love QMab IV 135; ebenso V 154
And voice of living béings, and woven hymns Alast 48
Being wise and kind: earnestly hearken now Prom I 145; ebenso 481; PAthan I 121; Hellas 126 u. wenige a.
Sick with sweet love, droops dýing awáy Prom II 2, 28 [2])
Dying joýs choked by the dead L'Far' 2, 4
And saýing that I' must show him where they are HMerc 62, 8.

Die vollmessung solcher partizipformen ist jedoch die

[1]) *Prom* I 619 ist *ravin* statt *ruin* zu lesen, vgl. Schick im *Archiv* CIII 324.

[2]) Von schwacher beweiskraft, wegen der naheliegenden möglichkeit einer verschleifung von *away*, vgl. weiter unten (p. 40 f. u. abh.).

regel. Der belege wären **ὅσα ψαμαϑος τε κονις τε.** Rhythmisch interessant sind die folgenden:

Seèing, see not — and hearing, hear not — and
HMerc 15, 7

Knòwing thou canst interrogate it well 83, 8

And all my béing bécàme bright and dim Epips 296, ähnlich Cenci II 1, 144; Oed I 297; II 1, 96; 2, 31.

Anmerkung für die behandlung der eigennamen. Wohl das bestreben nach deutlichkeit ist es, das in eigennamen stets die vollsilbige messung der oben behandelten lautgruppen veranlasste. Es finden sich in der that die wohlbekannten namen *Lionel* R&H, BSerch; *Beatrice* Cenci; *Laon* L&C, dann auch *Amphion*, *Leopold* u. a. durchgängig vollgemessen; nur für *Beatrice* sind 3 ausnahmen zu finden *Cenci* III 2, 73; V 2, 16; 4, 157.

Zu Schipper § 47 [S 109]: **Typus spirit.**

Nach meinen eigenen summarischen beobachtungen ist *spirit* bei Shakspere meistens, bei Milton mit verschwindenden ausnahmen verschleift gebraucht worden, von jener zeit an nehmen die vollmessungen überhand: so lassen sich bei Wordsworth 80 bis 90 %, bei unserem Sh 95 %, bei Tennyson 70 % volle messungen konstatieren.[1])

Ausnahmen (verschleifungen) wie in dem vers

That spectral form, deemed thát the Spírit of Wind
Alast 259

habe ich bei Sh 29 mal gezählt. Besondere beachtung verdient unter diesen ein fall wechselnder behandlung innerhalb éines verses:

Cures him of spírits ánd the spírit togéther Faust 2, 370.

Andere r-haltige wörter als *spirit* sind von Sh nicht zusammengezogen worden; doch siehe *forum* Triumph 114.

---

[1]) Darnach dürfte eine bemerkung Beljame's p. 114 zu berichtigen sein.

Zu Schipper § 48 [S. 110]: **v-haltige wörter.**

I. v-haltige wörter, die nicht auf -er ausgehen. Es scheint noch nicht beobachtet worden zu sein, dass in diesen wörtern die quantität des stammvokals ausschlaggebend ist, insofern dessen länge aus phonetischen gründen die zusammenziehung nicht so sehr begünstigte als seine kürze. Für Sh's eigengebrauch wenigstens darf als norm gelten, dass die kurzvokalischen nicht auf *-er* endigenden wörter wie *heaven, given* in der regel verschleift, die langvokalischen wie *haven, evil* dagegen vollgemessen werden.

a) Kurzvokalische wörter.

Citieren wir nur jene stellen, in denen anormale vollmessung vorliegt. An solchen ist kein mangel in den erstlingswerken (*TaleSoc* 3, 1; *QMab* V 81; 111; VIII 68; *Frg Nich* VIII)[1]), sowie in den dichtungen leichterer tonart *Cycl* 104; *MaskAn* 2, 4; *HMerc* 17, 1; *Hellas* 10 (?); 564. In sonstigen werken bemerkte ich 7 vollmessungen von *heaven* (*Prom* III 4, 7; IV 478; *LovPhil* 3; *Witch* 44, 1; *Zucca* 8, 3; *MagProd* 3, 22; *Triumph* 257); wenige von *given, driven* (*Cenci* II 2, 45; *Evening* 2, 5; *Faust* 1, 39; 45; 102).

Einige fälle, wie *Prom* I 609, erlauben kein sicheres urteil. Zahlreiche andere beispiele, in denen die ausnahme durch accentverschiebung (taktumstellung) bedingt ist, wie *Ginevra* 22; *MagProd* 2, 187, wurden hier nicht mit erwähnt. Ingleichen wurde hier abgesehen

1. von den fällen, wo *heaven* im sächs. genitiv steht, weil die schwere der endsilbe mitunter die vollmessung veranlassen oder begünstigen konnte — es überwiegen gleichwohl auch hier die fälle der zusammenziehung.

2. Von den zahlreichen fällen der vollmessung des wortes *devil* (vielleicht von der emphatischen aussprache des wortes beeinflusst?), vgl. *Cenci* II 1, 45; 2, 68; *PBell* II 2, 2; 10, 1; 14, 5; IV 1, 2; 22, 2; VI 7, 1; *Charles* 2, 367; *Faust* 2, 32.

---

[1]) Die stelle ist beachtenswert:

Heaven will not smile upon the work of hell,
Ah! no, for héa/ven cánnot smile on me.

3. Speziell sei hier noch bemerkt, dass ich verschleiften gebrauch des wortes *rivulet,* wie er bei anderen dichtern zu bemerken ist[1]), bei Sh niemals gefunden habe, vgl. (ausser zahlreichen versschlussstellen) *Alast* 148; 485; 524; *Orpheus* 9; *Epips* 436.

b) Langvokalische wörter.

Hier ist die vollmessung regel.[2])

Have reached thy háven óf perpetual peace QMab IX 20
The charmëd boat approached, and thére its háven foúnd L&C XII 41, 9
Tó the háven óf the grave LEug 26 u. ö.
A háven, bénedth whose translucent floor Witch 49, 1
Nor évil joýs which fire the vulgar breast PAthan I 11
All things had put their évil náture off Prom III 4, 77 u. s.

An ausnahmen ist mir nur 1 beispiel von verschleiftem *evil* gegenwärtig (*Charles* 1, 22), sowie 1 fall, in dem das substantiv *even* vor vokal kurz gemessen erscheint:

In thy last smiles; adoring Éven and Mórn Epips 377.

Dass hingegen das adverb *even* in der mehrzahl der fälle verschleift auftritt, ist aus der proklitischen stellung desselben zu erklären, vgl.

His brain even like despair. While day-light held Alast 222
Make me thy lýre, even ás the forest is OWWind 5, 1
It lóves, even like Lóve, its deep heart is full SensPlant I 76;

aber auch hochtonig *éven as thóse* Prom III 3, 170. Ausnahmen für *e / ven* L&C VIII 27, 8; J&M 108; Prom I 408; Cenci IV 1, 108; V 3, 53; 4, 64; 91; LettGisb 275 u. a.

Graphische andeutung der verschleifung — oder vollständiger synkope des *v?* — ist nur aus der frühesten schaffensperiode nachweisbar, so *E'en better* Sorrow 22.

---

[1]) Longfellow, Wayside Inn Prel.: *The leaping rivulet báckward rolled;* Tennyson, Enoch Arden 583: *Of some precipitous rivulet tó the wave.*

[2]) Ganz entsprechend der oben dargestellten gebrauchsweise der participien *woven, paven* etc.

II. v-haltige wörter der endung -er.

Von substantiven ist nur *lover* verschleift angewendet (Prom IV 483). Zusammenziehung der partikeln *never, ever, over* erfolgt bei Sh nicht allzu häufig, und nur auf kosten des mittelkonsonanten, der durch ' ersetzt wird: *ne'er, e'er, o'er*, letzteres zumal als präfix und im reim.[1])

Would ne'er have hung her dizzy nest MarDream 9, 3
Shádow of annoyance
Néver cáme near thee:
Thou lovest; bút ne'er knéw love's sad satiety Skylark 78[2])
Imported, that if e'er again R&H 485
Palms of her tender feet where'er they fell Adon 24, 5
Stand, nót o'erthrówn, but unregarded now Prom III 4, 179
In citing every passage o'er and o'er (: shore) LettGisb 144
They cry, Be dim, ye lamps of heaven suspended o'er us (: chorus) OLib 13, 8
O'er lily-paven lakes 'mid silver mist Triumph 368
O'er the únreposing wave (trochäisch!) LEug 25; ebso. 55; 127; 141; 182; 338.

An zwei stellen ist versehentlich *over* gedruckt, wo die zusammengezogene form gemeint war: *QMab* VI 229 u. *Charles* 2, 486; und umgekehrt einmal *o'er*, wo der vers *over* erforderte: *QMab* II 122. Beachte ferner die graphisch nicht angedeutete kontraktion in *évergreen pálacés* Faust 2, 128 und vgl. dagegen *évergréen and knotted* Orpheus 105.

Zu Schipper § 49 [S 112]: th-haltige wörter.

Kontraktionen von *whether*, *rather* u. dgl. hat sich Sh nirgends gestattet. Auch bez. der substantive[3]) sind die fälle verschleiften gebrauchs nur selten (3), nämlich *móther-in-láw* Oed II 2, 85 und *fáther of áll* Cenci I 3, 23 und 118[4]);

---

[1]) Darnach ist eine anmerkung Forman's IV 271 zu berichtigen.

[2]) Beachte eine ähnliche mischung langer und kurzer formen (*never* neben *ne'er*) in dem passus *J&M* 420 ff.

[3]) die eigentlich gar nicht hierher zählen, da die verschleifung nicht auf kosten des inlautenden *th* geschieht, vgl. Schipper an genannter stelle.

[4]) In letzterem vers hat Mayor p. 247, obwohl ihm in Moxon's aus-

dagegen erscheinen *sister-in-law, sister of joy* in taktumstellung vollgemessen *LettGisb* 218; *L&C* IX 22, 5.

Zu Schipper § 50 [S 112]: **Flexivische endungen -ses u. -ded.**

Hierher können die beiden verse

Out with your knife, old Móses, and spaý those sows Oed I 72

They are persuáded, that bý the inherent virtue I 303

gestellt werden, wohingegen in *HMerc* 18, 8 *matches* volle doppelsilbige geltung behalten mag und *irons* zu kontrahieren sein wird.

Beachten wir hiebei, dass obige beispiele in einem werk humoristischen tones vorkommen und dass, wie schon Schipper S 113 bemerkt, die stellung in der cäsur das ungewöhnliche der verschleifung wesentlich mildert.

Ein deutlicher plural ohne flexionsabzeichen findet sich in dem von Schipper nach Brown citierten verse *L&C* V 48, 9 *whose pulse now beat together*, dessen lesart nach Forman unanfechtbar sein soll. [1])

Zu Schipper § 51 [S 113]: **Wortverkürzungen.**

Von colloquialen verkürzungen und aphäresen wie den bei S 113 aufgezählten hat Sh in reichem masse gebrauch gemacht. Ich gebe eine bunte auslese

a) von vokalischen aphäresen.

Für 's = *is*: *This world's a dreary blank* Sorrow 1; *my travel's done* Charles 1, 39. So *This* nach altem usus = *this is* in der einst so umstrittenen stelle

Than all thy sisters, this the mystic shell Prom III 3, 70 [2]).

Für 't = *it* ist folgender passus lehrreich:

---

gabe die richtige lesart vorlag, eine willkürliche textänderung vorgenommen und darauf fussend eine unrichtige skansion der stelle gegeben.

[1]) Form I 190: "Mrs. Sh corrects the grammar again at the expense of the sound, and is . . . followed by Mr. Rossetti" etc.

[2]) Durch Zupitza's vergleichung der handschrift endlich festgelegt, *Archiv* CIII 322.

Come, where a pleasure waits thee. — It were bought
Too dear. — 'Twill soothe thy heart to softest peace. —
'Tis dread captivity. — 'Tis joy, 'tis glory. —
'Tis shame, 'tis torment, 'tis despair. **MagProd 3, 128;**

ferner

'Twas the Gods' work — no mortal was in fault Cycl 265
'Twere better not to struggle any more Cenci II 1, 54.

Für 's = *us*:

Yet let's be merry: we'll have tea and toast LettGisb 303

Für 'm = *am*, **'re** = *are*:

As like his father as I'm unlike mine LettGisb 300
Like a vessel just landing, we're wrecked near the strand
VC II, 50

Für 've = *have*:

Will ministers keep? sure they've acted quite wrong
VC II, 11 (keine späteren beispiele).

Auch hier zeigt Sh die schon oft beobachtete abneigung, die kürzung als solche zu notieren. Wir finden

Only the glów-worm i s *gleaming* (= *worm's*) R&H 135
The sound i s *of whirlwind underground* (= *sound's*)
Prom I 231 [1])
About the cows of which he h a d *beén beguiled* (= *he'd*)
HMerc 39, 4
And in that feár I h a v e — *Dóne what?* . . . (= *I've*)
Oed I 195
And if, as i t *will be sport to see them stumble* (= *'twill*)
EpipsStud 54
To cold oblivion, though i t i s *in the code* Epips 153, wo entweder *'tis* oder *i'the* zu lesen ist.[2])

b) von konsonantischen verschleifungen.

Auch hier weisen die werke unseres autors alle erdenklichen varietäten auf, und zwar zusammenziehungen der prä-

[1]) Vielleicht auch *Hellas* 745 *Thy spirit is* = *spirit's*.

[2]) In den *Stud. and Canc. Passages* steht allerdings *'tis*, doch kann diese form auch auf eine emendation Garnett's zurückgehen, s. Form II 389. Wäre sie aber authentisch, so bliebe immer noch die frage offen, warum der dichter im *Epips* die vollform *it is* einsetzte.

position sowohl mit dem artikel als mit satztieftonigen fürwörtern (*his*, *her*). Forman's note II 151, worin die behauptung aufgestellt wird, eine verschleifung von *thro' the* zu éiner metrischen silbe sei eine unregelmässigkeit, die man Sh nicht zutrauen dürfe, entstellt die thatsachen etwas stark.[1])

In der schriftform angedeutet ist die verschleifung bei *i'the*, aber auch hier nur selten, meistenteils in erstlingswerken[2]); einigemale auch bei *o'the* (für *of the*). In éinem fall findet sich, ziemlich auffällig, *in's* für *in his*. Vgl. *said i'the wórld* Alast 691; *the shows o' the world* ebenda 711; *són o' the Góvernor* MagProd 1, 234; *hydatids in's liver* Oed I 84. Im übrigen seien mehrere instruktive beispiele angezogen, wobei kontraktionen wie *'ll* = *will*, *'d* = *would* etc. übergangen werden:

To those fierce flames which roast the eýes in the heád L&C X 47, 2
In the deép wide seá of misery LEug 2
And grasped a foúrth by the throát ... L&C III 10, 8
To the winter wind: — but from his eye looks forth Hellas 146; s. auch Oed I 204
Of the dýing year, to which this closing night OWWind 2, 10[3])
Of the líving stems who feed them ... LettGisb 276
Passed at | the édge of the swórd: the lust of blood Hellas 551

---

[1]) Wenn Forman's — auf diese behauptung gegründete — konjektur sich in dem einen fall *Prom* I 54 auch richtig erwiesen hat (Schick, l. c., p. 317), so bleibt seine theorie als solche doch hinfällig, wie unsere beispiele beweisen können.

[2]) In der stelle *Prom* III 2, 39 weist das ms. aus, dass der dichter, im begriff *in* zu schreiben, den ersten zug des *n* wieder ausstrich, s. Schick p. 102. In solchen kleinigkeiten beweist indes die gestalt des entwurfs wenig für die endgiltige form; denn bei anfertigung einer reinschrift ist es natürlich, dass man die stenographien des conceptes thunlichst aufzulösen sich bemüht.

[3]) Zwei zeilen vorher aber lasen wir
Of thé | horizon tó | the zénith's height! Vgl. auch
Even tó | the górge of | the first moúntain glen L&C V 54, 3,
beispiele, welche beweisen, dass die verschmelzungen des artikels lediglich ein billiger metrischer behelf sind.

The bíllows on the beách are leaping around it
ToWillSh I 1, 1[1])
From the sílver régions óf | the milky way LettGisb 285
'Mid the Démonesi, less accessible Hellas 164
With a mýriad tongues victoriously LEng 278
Or waterfáll from a dizzy precipice Oed II 1, 103
Ha! I scent life! — Let me but lóók in his eýes Prom I 338 [2])
I strangled hím in his sleép . . . Cenci V 2, 13
Fame singled oút for her thúnder-bearing minion
Triumph 265.[3])

Der versforscher kommt solchen erscheinungen gegenüber leicht in verlegenheit. Soll er, wie z. B. Mayor und andere gelehrte durchweg verfahren, die lizenz doppelter senkung annehmen, oder dergleichen verse, die im reinsten jambischen schema plötzlich auftauchen (man lese *L&C* VI 23, *Prom* I 117, *OWWind* 2, 10, *LettGisb* 276 im context!) wegen der möglichkeit der verschleifung als regelrecht und reingebaut betrachten? Soviel ist sicher, dass Sh sich hier und dort mit der silbenverschleifung allzu grosse freiheiten erlaubte; vergleiche in diesem betracht die beim ‚doppelten auftakt' anzuführenden beispiele.

Um Sh's eigenart gerecht zu werden, müssen wir auch noch jenem fall von überaus freier verschleifung unsere aufmerksamkeit schenken, in dem der artikel — der bestimmte sowohl als der unbestimmte — mit einem folgenden konsonantisch anlautenden substantiv, oder die partikel *to* mit ihrem konsonantisch anlautenden infinitiv zusammengeschmolzen werden: ein der (vokalischen) synizese paralleler, aber durch die natur der laute weniger begünstigter fall.

---

1) Wegen der ungleichmässigen bewegung bemerkenswert. Mrs. Sh hat 1839[1] diesen vers ohne die worte *on the beach* gedruckt — wie ich stark vermute, um die grosse silbenzahl dieser vierhebigen zeile zu vermindern. Derartige (misslungene) metrische korrekturen aus der hand der ängstlicher urteilenden gattin begegnen uns öfter.

2) Nach der nunmehr feststehenden originallesart. Zur stütze für die emendation der stelle ist die analogie des oben citierten *Cenci*-beispiels von bedeutung.

3) missverstanden und grundlos emendiert von Forman.

Guards, lead him nearer the Lády Beatrice Cenci V 2, 113
Not the sówer, Ali — who has bought a truce Hellas 576
While the músk-rose leaves, like flakes of crimson snow
UnfDr 67
And ás a shut lily stricken by the wand Triumph 401
To remémber their strange light in many a dream
Alast 265
Each able to make a thousand wounds, and each
Oed I 159.

Zu Schipper § 52 [S 114]: **Apokopen (aphäresen).**

Es findet sich in Sh's werken

a) Aphärese des vokals bei den präpositionen *against, amid(st), amongst,* und bei den verben *anoint, escape;* im ganzen nicht sehr häufig. Vgl. für *'gainst* L&C IV 19, 7; ONaples 70; Faust 2, 21; für *'mid(st)* die bekannte stelle

'Midst others of less note, came one frail Form
Adon 31, 1;

ausserdem *LEug* 199; 217; 346; *Prom* I 80; *OWWind* 2, 1; *Adon* 2, 5; *Hellas* 164; für *'mong(st)* HMerc 2, 7; für *'noint* Faust 2, 182; für *'scape* Ghasta 128; WandJew III, 216; 223; HMerc 15, 6.

Ein fall untermischten gebrauches liegt vor in:

While she
Stood, 'mid the throngs which ever ebbed and flowed
Like light amid the shadows of the sea L&C V 51, 2.

Ganz besondere beachtung verdient aber die thatsache — von der der verfasser sich auf grund eingehender prüfung des materials überzeugt hat —, dass Sh ungemein häufig das präfix in den oben genannten partikeln (zu denen hier noch *around* und *away* kommen) ausschrieb, m. a. w. jene wörter in ihrer vollform nach bedürfnis seines verses verschleift anwendete. Eine ganze reihe von versen, die bisher für metrisch lax angesehen und wohl auch korrigiert wurden, gewinnt durch diese erkenntnis eine andere physiognomie.[1])

[1]) Forman's kunstvolle exegesen I 75; 265; III 236 dürften nunmehr hinfällig geworden sein.

Ein neuer beleg für das schon oft bestätigte faktum, dass manche herausgeber, indem sie ihren dichter zu verbessern glaubten, ihm unrecht gethan haben.

Einige weitere beispiele:

Pile aróund it, ice and rock; .. MBlanc 63
And strange 'twas, amíd that hideous heap to see
L&C X 23, 6
Amid seás and mountains, and a mightier brood Hellas 317
Then: "Awaý! away!" she cried, ... L&C VI 21, 1;
ebenso, mit der gleichen doppelmessung III 5, 1;
away womöglich auch *Prom* II 2, 28.

b) Apokope der konsonantisch anlautenden vorsilbe bei den präpositionen *beneath, betwixt, beyond,* und bei den verben *begin, bewilder.* Vgl. für *'neath* VC XII 4, für *'twixt* Epips 457; Charles 2, 246 (Woodb); MagProd 2, 179; für *'yond* Epithal I 49; für *'gin, 'gan* zahlreiche verse in *L&C,* nämlich V 4, 8; VI 12, 8; VIII 26, 5; X 31, 5; für *'wildered* Retrospect 36; vielleicht auch ebda 1, und L&C V 26, 8, woselbst ein apostroph nicht gedruckt ist.

Wir bemerken, dass an solchen aphäresen und apokopen die jugendgedichte mit einem ganz bedeutenden prozentsatz anteil nehmen: vielleicht haben wir hier einen einfluss von Blake, Scott und namentlich Spenser zu erkennen. Sprachliche anlehnungen an letzteren sind für *L&C* schon verschiedentlich bemerkt worden.

Zu Schipper § 53 [S 115]: **Zerdehnungen.**

Sh liebt zerdehnungen ausserordentlich. Für gelängten gebrauch *r*-haltiger silben haben wir nicht weniger als 25 sichere belege gesammelt, für zerdehnung durch einschiebung eines svarabhaktivokales [wie in *light(e)ning*] 18 fälle. Es wird sich empfehlen, dem leser, der sich für diese auffallende — auch vom sprachgeschichtlichen standpunkt aus beachtenswerte — metrische erscheinung interessiert, sämtliche hieher zählende belegstellen *in extenso* vorzuführen.

I. a) Zerdehnung *r*-haltiger silben.

Es findet sich am häufigsten, nämlich in 5 (6?) fällen,

die längung des wortes *fire* [1]), sodann des wortes *hour* in 5, des wortes *empire* in 4, *desire* in 3 fällen; für sonstige vokabeln ist nur je 1 fall von zerdehnung nachzuweisen.

a) Lautgruppe -ire

Tó heár the fire roár and hiss MarDream 108
Higher still and higher
From the earth thou springest
Like a cloud of fire (Reim) Skylark 8
Of crimson fire, fúll even to the brim Witch 29, 7 [2])
Or coals of the winter fire, ídlers find Charles 2, 469
Sit bý the fire-side with Sorrow Invit 34
A's Desire's lightning feet Prom I 734
Lóve, Desíre, Hópe and Fear LHDF 54
Desíre, like a lioness bereft Triumph 525
Held his belovëd tórtoise-lýre tight HMerc 25, 8
Retíre tó your chamber, insolent girl! Cenci I 3, 145 [3])
Changed her attíre for the afternoon Ginevra 101
There is not anything more tíresóme MagProd 1, 27
Another self, hère and in I'relánd Charles 2, 201.

Ganz sonderbar berühren die folgenden messungen des wortes *empire* am versschluss:

Scorn and despair, — these áre mine émpiré [lies émpīé] Prom I 15
On Freedom's hearth, grew dim with E'mpire LettGisb 34
A crownless metaphór of émpiré Hellas 567.
Under the crown which girt with émpiré Triumph 498.

Diese zerdehnungen unterscheiden sich von den sonstigen (regelrechten) zerdehnungen unvorteilhaft durch ihre accentlage, insofern nämlich hier eine in senkung (nicht hebung)

---

[1]) Beiläufig sei bemerkt, dass doppelsilbige verwendung dieses wortes auch bei neueren dichtern eine sehr geläufige lizenz ist.

[2]) Allerdings wäre dieser vers auch sehr gut ohne zerdehnung, mit vollmessung von *even*, zu lesen. Was für unsere skansion spricht, ist 1. die stellung des *fire* in der cäsur, 2. die vorliebe des adverbs *even* für kurze messung, 3. der dadurch erzielte frischere tonfall der zweiten vershälfte.

[3]) Das gleiche wort (*retire*) ohne zerdehnung im darauffolgenden vers: *Retire thou, impious mán!*

stehende silbe so zerdehnt werden muss, dass die erst durch dies sekundäre hilfsmittel gewonnene schwache neusilbe in hebung zu stehen kommt. Hiezu rechne man, dass in 2 fällen, in den stellen *LettGisb* und *Triumph*, das gewonnene resultat ein doppelt unbefriedigendes zu nennen ist, weil hier nur ein dynamisch mangelhafter reim erzielt wird *(fire : tiar : émpiré)* — nur freilich finden sich derartige „einseitig-unaccentuierte" reime bei Sh auch sonst einigemale. Der verfasser bekennt, dass er sich lange gegen die obige, für die *Prom* und *LettGisb*-stelle von Mayor p. 258 und Forman II 150 vorgebrachte zerdehnungstheorie gesträubt hat.

Anm. Die von Mayor p. 248 befürwortete zerdehnung des verbs *dare* in dem vers *Cenci* IV 4, 111 möchten wir ablehnen.[1])

b) Lautgruppe **-our**

At this late hoúr; — ánd thèn áll is still LettGisb 290
Mérry hoúrs, smile instead DirgeYear 3
Solemn hoúrs! wail aloud ebda 11
The few surviving hoúrs óf the day MagProd 1, 82
To take what this sweet hoúr yiélds Invit 32[2])
Has yet been oúrs since your reign began Oed I 48.

c) Lautgruppen **-eir, -air**

The weird fémale cried WandJew IV 196
The aírs hiss and hoẃl Faust 2, 137 (anfechtbar, aber so nach meiner meinung).

Es reihen sich hier noch zwei beispiele an, in denen die zerdehnung nicht ganz sicher ist:

1) *Men scarcely knów how beaútiful fire is* Witch 27, 3, wo man durch vollmessung des adjektivs und schwebende betonung des *fire* die zerdehnung umgehen könnte.

2) Über die richtige lesung der zeile *Wail fór the wórld's wróng* Dirge 8 gibt uns die struktur der fragmentarischen kleinen strophe ungenügenden aufschluss; die angegebene skansion dünkt mich die wahrscheinlichste; vgl. oben p. 8.

---

[1]) Vgl. z. d. st. im II. kapitel *sub* ‚Fehlende Silben'.

[2]) Vgl. dazu das gelängte *fire* z. 34: also zwei zerdehnungen in unmittelbarer nähe!

Ich schliesse diesen abschnitt mit einer überlegung, die geeignet sein dürfte, auch die natur der oben bemerkten sonderbaren zerdehnung *émpiré* näher zu beleuchten. Ein unbefangener leser möge die folgenden zeilen der Skylark vortragen:

We lóók before and after,
And pine for what is not:
Our sincerest laughter . . .

Der wiederholte auftakt der ersten zeilen wird meinen leser wahrscheinlich verführen, auch die dritte zeile mit auftakt zu lesen, zumal ihre anfangssilbe ein satztieftoniges pronomen ist. Da der leser jedoch sofort die folgende senkung gewahr wird, so legt er die treffende vershebung noch auf *our,* indem er sich bestrebt, die soeben fälschlich gesprochene senkung zu verwischen, gleichsam zu erdrücken. Ich frage nun: was bedeutet der geschilderte vorgang weiter als eine art unendlich feiner, man darf sagen unbewusster zerdehnung? Mit unseren ungenügenden zeichen und buchstaben dargestellt, präsentiert sich der vorgang wie folgt

Oŭ'r sincérest laughter.

Das strenge metrische gesetzbuch will hier freilich weder von auftakt noch von zerdehnung etwas wissen. Oder ein anderes beispiel. Der vers

Wiselý hast thoú enquired of my skill HMerc 79, 2

steht bei Forman, der für die lautende participendung sonst durchweg den gravis benützt, ohne solchen gedruckt. Beispiele wie L&C I 35, 5 *my .. soúl aspired to knów* beweisen, dass die verbsilben *-ired* normalerweise einsilbig gemessen auftreten. Im vorliegenden vers ist also die aussprache des particips einer zerdehnung gleich zu achten. Doch genug des theorisierens!

I. b) Zerdehnung anderer als r-haltiger Silben.

In dem verse *Charles* 1, 120 bin ich, wie schon oben p. 8 kurz erwähnt wurde, geneigt, die silbe *wind's* überlang zu lesen. Zerdehnung von diphthongen scheint in zwei fällen vorzuliegen, nämlich in dem p. 8 commentierten vers *HMerc* 2, 5 *(cow)* und in

The very soúl, thát the soul is gone EpipsStud 60, eine skansion, gegen welche sich weder ein metrisches noch ästhetisches moment wird vorbringen lassen.

Vergessen wir nicht zu bemerken, dass in einem bedeutenden prozentsatz der aufgezählten fälle die zerdehnung in die hauptcäsur fiel, welch letztere eben ganz hervorragend geeignet ist, die rolle einer trägerin metrischer unregelmässigkeiten zu spielen, u. zw. der einander entgegengesetzten unregelmässigkeiten des fehlens einer senkung und des überflüssigen hinzufügens einer solchen (epische cäsur).

II. Zerdehnung zweisilbiger wörter durch einschiebung eines *svarabhakti*-vokals.

Ungewöhnliche schreibungen, die auf solche zerdehnungen hindeuten könnten, finden sich bei Sh öfter, so *wonderous* QMab VI 232, an welcher stelle Forman sich von dem wortbild irre führen liess [1]); denn von zerdehnung dieses wortes *(wondrous)* ist weder hier noch sonst irgendwo in Sh's gedichten die rede. In manuskripten hat unser dichter mehrmals *lightening* geschrieben, selbst da wo zerdehnung nicht vorlag, weshalb von seiten der setzer bereits in den originaldrucken das *e* meistens ausgestossen wurde; in 1 fall ist es stehen geblieben: *Sorrow* 28. [2]) Somit muss man anerkennen, dass Rossetti nur im sinne Sh's gehandelt hat, wenn er an einigen stellen, um die zerdehnung anschaulich zu machen, die form *lightening* einsetzte, und Forman's hiegegen gerichtete unnachsichtliche angriffe sind um so weniger berechtigt, als dieser herausgeber der ganzen verserscheinung wie ein unkundiger Thebaner gegenübersteht: getraut er sich doch, zerdehnten gebrauch des in frage stehenden wortes bei Sh schlankweg zu leugnen! [3])

a) Lautgruppe **t, d** + liquida oder nasal.

Filling the abýss with sun-like lightenings Prom IV 276

---

[1]) Form IV 436.

[2]) Garnett irrt also leider sehr, wenn er (in den noten seiner *VC*-ausgabe) von einem ‚druckfehler' spricht.

[3]) Form II 250[2].

Rightfullest árbiter! — I'f the lightening Cenci III 1, 179 [1])
Tipt with the speed of liquid lightenings Witch 37, 3
And in the naked lightenings Hellas 88
The shapes which drew it in thick lightenings Triumph 96
Ye traitors to your Cóuntrý (: déstiný) Marseillaise 2
Of the huge caúldrón, and seized the other Cycl 392 [2])

b) Lautgruppe b + l.

Round which death laúghed, sepúlchred émbléms
Prom IV 294 [3])
Wild, seditious, rámblíng (: thing) Cycl 59
Earth to her céntre trémbléd (: dead) WandJew III 38. [4])

Dasselbe verb findet sich in der präsentischen participform *Medusa* 3 in einer stellung, die die gleiche zerdehnung nahe legen könnte:

Belów, far lands are seen tremblingly.

Die Zahlen 1, 0 zur andeutung der taktumstellung gehen auf Mayor zurück, welcher hier einen *interpolated vowel* annimmt. [5]) Ich als nicht-engländer wage in solch difficiler frage nicht zu entscheiden; doch könnte man den durch Mayor's zerdehnung gewonnenen effekt wegen der accentlage unschön finden. Vielleicht wäre die zerdehnung *t(e)rémblingly* noch eher angängig. Wahrscheinlich aber ist fehlen der senkung nach *seen*, oder auch in der redepause nach *below* anzunehmen. Swinburne singt dem wohllaut der zeile einen schönen lobeshymnus [6]); wüssten nur wir armen metriker das geheimnis seiner lesung!

c) Lautgruppe s + liquida oder nasal.

The issue of the earth's great búsinéss (: guess) LettGisb 163

---

[1]) Vgl. aber auch *sub* ‚Fehlende Silben‘.

[2]) Rossetti glaubte *he* vor *seized* einsetzen zu müssen.

[3]) Unsere lesung hat Schick p. 320 sehr warm befürwortet, während Zupitza im text die messung des unregelmässigen vierhebers noch beibehalten hatte. Mayor p. 261 glaubt hier einen artikel einsetzen zu sollen.

[4]) In Fraser's abweichender lesart.

[5]) p. 248, gemeint ist etwa *seén trèmb(e)linglý*.

[6]) *Ess. & Stud.* p. 203: "Here the triumphant skill and subtle sense of Sh's ear for metre give special charm to the delicate daring of his verse" etc.

In such a filthy búsinéss had better Oed II 2, 75
Strewn by the núrselings that linger there UnfDr 65.

d) **Lautgruppe v + n.**

The sweetness of the balmy évening (: fling) TaleSoc 4, 6
And the grey shades of évening R&H 99
Silent they sate; for évening ebda 201
Of the trópic sun, bringing, ere évening Triumph 485.

Hiermit haben wir auch diese klasse erschöpft. Die beispiele zeigten uns, dass nur versende und cäsur die träger solcher zerdehnungen sind; der grund hiefür ist leicht einzusehen.

Die vorliegende betrachtung der prosodie Sh's hat uns also gelehrt, dass der künstler über die zahl der auf die vershebungen zu verteilenden silben mit einer gewissen freiheit verfügte, woraus neben vielen ästhetischen nachteilen der eine vorteil entsprang, dass der fluss seiner jambischen und trochäischen verse vor lästiger gleichmässigkeit bewahrt blieb. Von einer eigentlichen entwicklung der Sh'schen prosodie, von einem durch die praxis gezeitigten wandel in seinen anschauungen von wortmessung kann in dem sinne nicht die rede sein, dass der gereifte dichter in kühnen verschleifungen mehr gewagt hätte als der jugendliche verskünstler; doch ist umgekehrt hinsichtlich der messung einzelner lautgruppen eine gewisse unreife in der technik des lehrlings zu bemerken gewesen. Was metrische orthographie anlangt, steht unser Sh in seinen anfangswerken noch ganz auf dem standpunkt seiner sangesmeister, indem er hier elisionen und verschleifungen graphisch anzudeuten sich bemüht: ein bestreben, von dem er sich sehr bald emanzipiert hat.

Zweites Kapitel.

Versbau.

"Each poet, worthy of being so called,
bears his own individual rhythmical stamp,
as well as that of his age." (Mayor.)

Da der wichtigste faktor, der beim bau des verses in frage kommt, der rhythmus (die taktmässige bewegung), im wesentlichen durch planmässige anordnung einer reihe von wörtern erreicht wird, so dürfte es sich empfehlen, einen abschnitt über wortbetonung vorauszuschicken, bevor wir die struktur der verse in betrachtung ziehen.

I. Wortbetonung.

Einige besonderheiten Sh'scher wortbetonung sind hier zu prüfen. Mayor macht l. c. p. 249 f. auf die wörter *résponse*, *contémplate*, *contumēly*, *misérable* aufmerksam. Während er für das richtig beobachtete *résponse* unzureichende belege gibt, ist er in bezug auf die drei letzten wörter in thatsächlichem irrtum. Die betonung *contémplate* ist auch heute noch neben *cóntempláte* zu hören. Bei Sh ist übrigens die nach Mayor unregelmässige accentlage nur zweimal belegt (*Matilda* 35 und *Hellas* 761)[1]), sonst findet sich nur die ‚regelrechte'; diese letzteren fälle sind

With which the happy spirit cóntemplátes QMab III 167;

---

[1]) bei Byron z. b. *Childe Harold* III 11, 5.

PAthan II 1, 15; *Mar* 23, 6; *Prom* I 450; IV 574; *Epips* 170.

In *contumély* ist der bezeichnete accent nichts als der normale nebenton, der als gegengewicht zum regelmässigen hauptton *cón-* auf die vorletzte silbe geworfen ist, vgl. *the proúd man's cóntumély* in Hamlet's berühmtem monolog. Der von Mayor angezogene vers

Tòrménts, or cóntumély, ór the sneérs Hellas 977

soll einem englischen ohr wie *mere prose* oder *extremely lame verse* [1]) klingen. — Ein weiteres beispiel für die gleiche betonung *cóntumély* ist *Cenci* II 2, 34.

Eine betonung *misérable* ist aber entschieden abzuweisen. Sollte Sh dasselbe wort im selben vers mit verschiedener betonung gesprochen haben, also wie folgt

Most miserablé. — Whý, misérablé . . . ? ?

Auch schwebende betonung würde über solch unschöne klangwirkung nicht hinweghelfen.[2]) Weitere belege weiss Mayor nicht anzuführen. Der vers *Drives míserablý* MagProd 2, 44 ist, wie notiert, mit verschleifung als zweitakter zu lesen, nicht etwa als trochäischer dreitakter mit fälschlicher betonung des adverbs.

Bleibt mithin von Mayor's beobachtungen nur das wort **1. résponse.** Die von M. bereits namhaft gemachten belegstellen *Prom* I 804; II 1, 171; *Hellas* 916 sind durch folgende neun zu vermehren: *WandJew* I 118; *Mutab* I 6; *Alast* 564[3]); *L&CDed* 14, 2; II 16, 3; VII 21, 6; *Prom* II 4, 122; *MagProd* 1, 138; 148. Ich finde jedoch auch eine ausnahme, bei welcher taktumstellung angenommen werden kann:

To sage or poet these respónses given HIntB 26.

Es macht nun Beljame in seinen noten zum *Alast* noch auf die ungewöhnliche accentlage in *Cáshmire* und *devástate* aufmerksam.[4])

[1]) *so* Mayor p. 250.

[2]) Die richtige skansion dieses verses (*Cenci* I 1, 92) auf p. 76 u. abh.

[3]) Dieses beispiel hat Beljame p. 137 citiert, der daselbst auch folgenden vers Tennyson's anzieht:

Then did my résponse clearer fall TwoVoices 12.

[4]) p. 96 u. 139.

2. Cáshmire erscheint in dem vers

Till in the vále of Cáshmire, fár within Alast 145,

während Moore in *Lalla Rookh* stets die oxytonal betonte, orthographisch verschiedene form *Cashmére* benützte, die heute mit der andern wechselt.

3. devástate. Bei den verben der endung *-ate* lässt sich eine gewisse inkonsequenz in der betonung beobachten. Für *illustrate, demonstrate* ist die paroxytonalbetonung das gewöhnliche, für *devastate* wird dieselbe nur von Walker, Knowles (1835) und Smart (1857) angegeben, während *dévastate* als häufigere betonung gilt. Von Sh wird dieses verb fast durchgängig als paroxytonon betont, s. *Alast* 613; *L&C* I 17, 4; dagegen *of dévastáted earth* QMab IV 112.

Noch nicht sind bemerkt worden:

4. revénue. Diese betonung — noch heute neben *révenue* giltig [1]) — ist Sh durchaus geläufig.

Of their revénue. — But much yet remains Cenci I 1, 33, ebenso 2, 65; Oed I 98; II 1, 12; 17 u. s.

5. cámeleópard mit volkstümlicher betonung und schreibung (*camel + leopard*) [2]) erscheint bei unserem dichter in ausschliesslicher verwendung.

Matched with this cámeleópard — his fine wit
LettGisb 240

And first the spótted cámeleópard came Witch 6, 1.

Auch aus Byron ist mir ein beispiel gegenwärtig (*Don Juan* II 6, 2); doch bedient sich der autor hier, trotz volkstümlicher betonung, der etymologisch berechtigten schriftform *camelopard.*

6. omnípresence. Diese höchst auffällige, aber doch durch mindestens zwei stellen belegte betonung dürfte auf analogischer anlehnung an *omnípotence, omníscience* beruhen.

Diffusion, one seréne Omnipresence Epips 95

And, as I looked, the bright omnipresence Triumph 343.

In beiden versen, wie auch *Alast* 613 (*devastate*) nimmt Mayor [3])

---

[1]) *revénue* Walker; *révenue, sometimes revénue* Ogilvie

[2]) vgl. Form III 236. 246.

[3]) p. 240.

ein unregelmässiges trochäenpaar an, hält aber eine abweichende betonung des dichters nicht für ausgeschlossen. — Die uns geläufige betonung findet sich einmal im versinnern

But in the ómniprésence of that Spirit Hellas 600.

In vielen adjektiven wechselt die tonlage je nach deren stellung.

Alex. Schmidt hat in seinem *Shaksp. Lex.* zuerst auf eine erscheinung aufmerksam gemacht, derzufolge adjektivische und substantivische oxytona im vers als paroxytona betont werden, wenn sie vor einem mit hochton beginnenden substantiv stehen.[1]) Die unschwer einzusehenden gründe, welche Schmidt für diesen vorgang gibt, hat S 148 aufgeführt und in wesentlichen punkten berichtigt: demnach ist diese erscheinung nichts als ein spezialfall konstanter taktumstellung. Gleichwohl scheint König [2]) das ganze phänomen nicht zu kennen, und auch Beljame ist, wie seine note p. 99 verrät, über dessen wesen nicht im klaren; noch weniger ist dies Forman (II 435).

Während Schipper's belege [3]) nicht über Ben Jonson hinausreichen, hat Beljame [4]) eine bunte reihe von beweisenden beispielen aus verschiedenen dichtern beigebracht, darunter für Sh 8 fälle. Folgende liste enthält sämtliche adjektiva, die von unserem dichter mit wechselndem accent gebraucht worden sind: *abrupt, adverse, antique*; *crystalline* [5]); *distinct, diverse, divine; entire (?), extreme; infirm, insane, instinct, intense, inverse; oblique (?), obscene, obscure, outspread; perfumed, profuse; serene, sublime, supine, supreme; transverse.* Betrachtet man diese wörter vom sprachgeschichtlichen standpunkt aus, so zeigt sich, dass einzelne derselben früher allgemein eine doppelte betonung zuliessen und dass sich die oxytonale accentlage erst allmählich festsetzte. Umgekehrt ist *adverse*

---

[1]) Unser wortlaut ist eine präcisere fassung der etwas vagen Schmidt'schen regel p. 1413—15.

[2]) *Der vers in Shakspere's dramen*, p. 72.

[3]) S. 152.

[4]) p. 97—102.

[5]) Dieses adjektiv nimmt insofern eine sonderstellung ein, als es eine doppelte betonung überhaupt zulässt (crýstallìne: crystállìne).

Alast 195; *divine* Alast 159; L&C VI 37, 3; XII 18, 6; Cycl 276; Prom III 3, 169; Matilda 2; HMerc 86, 1; OLib 5, 9; 9, 14; ONaples 49; Epips 135; 195; *éntire* (?) Oed I 13; II 2, 72; *éxtreme* Epips 104; Adon 6, 6; 8, 5; *ínfirm* Prom IV 565; *ínsane* Cenci I 3, 160; MagProd 2, 53; *ínstinct* Hellas 143; *íntense* Alast 489; Adon 20, 8; *ínverse* Lett Gisb 261; *óblique* UnfDr 193; *óbscene* in

The óbscene bírds the reeking remnants cast Hellas 434; L&C V 50, 8; Adon 28, 2; SPolGr 8; *óbscure* in

Are tó the óbscure foúntains whence they rise AdonStud 3, 4; ebso Cenci III 1, 357; IV 4, 100; V 4, 115; Epips 321; Triumph 432; *oútspread* Alast 177; L&C I 60, 1; II 16, 5; IV 31, 6; VII 20, 6; *pérfumed* Alast 450; *prófuse*

In prófuse strains of unpremeditated art Skylark 5; HMerc 29, 4; Adon 11, 3; *sérene* Stanz1814, 4; PAthan I 61; II 5, 6; OLib 12, 13; ONaples 135; Orpheus 94; Epips 438; EpipsStud 154; *súblime* Hellas 527; 638; *súpine* Cenci IV 4, 181; *súpreme* in

And hé, the súpreme Týrant, on his throne Prom I 208, s. ferner HMerc 61, 9; Oed I 1; und insbes. die dichtgesäten beispiele MagProd 1, 115; 120; 124; 146; 193; *tránsverse* LettGisb 109.

Auffällig ist die recht oft zu beobachtende paroxytonale betonung der präpositionen *among, amid* etc.; *beneath, between* etc.; *upon.* Es sind dies dieselben wörter, für die wir schon oben die behandlung durch aphärese, sowie durch verschleifung konstatieren konnten: hier nun lernen wir ein drittes mittel kennen, um jene gar nicht seltenen wörtchen in den versrhythmus einzupassen: die konsequente accentverschiebung. Es soll hiermit keineswegs die behauptung gewagt werden, dass jemals ein dichter *ámong* gesprochen, nicht einmal, dass er es an einigen stellen so betont habe; es soll lediglich nach dem zeugnis zahlreicher beispiele konstatiert sein, dass —

darin — und sicher mit recht! — ein accentzeichen aus der hand des dichters. Damit ist ein fall gewonnen, in welchem die ungewohnte betonung vom autor selbst notiert wurde.

wie ein jeder versadept zu bemerken oft genug gelegenheit hat [1]) — der dichter sich in den genannten wörtern die taktumstellung ganz besonders gern gestattet hat.

Bei unserem dichter vergleiche ausser zahlreichen anderen stellen für *ámòng* L&C VII 10, 6 f., welche lauten

And among mighty shapes which fled in wonder,
And among mightier shadows which pursued;

für *ámìd* L&C IV 1, 9; für *úpòn* Faust 2, 228; 263; für *bénèath* Triumph 263; 289; für *bétweèn* die bekannte stelle

(×) *Bétweèn moúntains, woods, abysses* Prom II 5, 80;

für *béfòre* Hellas 463; 916; für *béhìnd* Faust 2, 46; für *béyònd* Adon 45, 2. Vgl. auch, im selben vers wechselnd, bei Byron

Agaín the weàther threaten'd, — ágaìn blew
DonJuan II 42, 1.

Zum schluss sei noch kurz darauf hingewiesen, dass die freiheiten der wortbetonung, welche Schipper in § 59—61 bespricht, bei Sh in zahllosen fällen am versschluss zu beobachten sind, namentlich dann wenn ein reim erzielt werden sollte. Wir werden von der gleichen erscheinung in unserem III. kapitel wieder zu sprechen haben; hier mögen einige wenige beispiele zur veranschaulichung genügen: *sépulchré, únisón, dissímilár* (Epips 454, 223, 143); *bírd-foòtéd* (Witch 11, 8), *rádiatéd, pénetratéd* (Epips 325, 330) und ganz ähnlich, *interpénetratéd, ánimatéd* (SensPlant 1, 66; 3, 65): alles recht auffällige, erzwungene betonungen.

Wie in den letzten beispielen müssen verschleifungen, manchmal etwas gewaltsamer art, dazu dienen, den nebenton auf die letzte silbe zu drängen: *inarticulatelý* LettGisb 185; *unfáthomablý* Witch 38, 8; *inéxplicablé* HMerc 37, 6; *uncónquerablé* ebda 71, 5; ähnlich L&C IX 3, 5; HSun 11; *impérishablé* Epips 391; *álligatórs* Witch 58, 4. Hieher gehören

---

[1]) zb. Schipper S 153. Boyle hat sich in der besprechung einer metrischen doktorschrift (*Engl. Stud.* XXIII 319) mit unbegreiflicher strenge und unberechtigtem sarkasmus gegen eine daselbst erwähnte verwendung von *ámong* etc. ausgesprochen.

auch jene merkwürdigen bereits citierten fälle von gelängtem *émpiré,* wo die erst durch zerdehnung gewonnene schwache silbe (ər) zur trägerin eines versaccentes gestempelt wird.

II. Allgemeines über den Versbau.

1. Cäsur.

Der alexandriner weist bei fehlender hauptcäsur zwei, aber nicht selten auch nur éine nebencäsur auf:

From peak to peak | leap on the beams | of morning's birth
L&C IX 3, 9

Of the vast stream, | a long and labyrinthine maze
ebda XII 33, 9

In profuse strains | of unpremeditated art Skylark 5

From her maternal bosom tore | the unhappy boy
TaleSoc 6, 12.

Mit schwacher nebencäsur:

Under the lightnings | of thine unfamiliar eyes OLib 11, 15.

Beispiele für gleitende lyrische cäsur im fünfhebigen vers (der dichter meinte die cäsurwörter zu verschleifen):

Do the troops mútiny? || — decimate some regiments
Oed I 103

This magnanímity || in your sacred Majesty II 1, 183

Of honour and of infamy; || nor has study
MagProd 1, 251.

Epische cäsur lässt sich in jenen zahlreichen fällen annehmen, wo das wort der einschnittstelle phonetisch schwer zu verschleifen ist, wie in

He pursúes me, he bläists me! || 'Tis in vain that I fly
BigotVict 4, 8

Blunting the keénness | of his spiritual sense QMab V 162

Of Queen Ióna. || That pleásure I well know
Oed I 311; ebenso 393

O'erflowed with golden cólours; || an átmosphere Zucca 9, 5,

sowie in den bereits citierten versen Oed I 72 *(Moses)* und 303

(persuaded); fraglich, ob *L&C* VIII 27, 3 *(mother)*.[1]) Weitere beispiele werden bei der lehre von der doppelsenkung vorgebracht werden.

Seltsam mutet die cäsur an, wenn sie — ohne folgende resp. vorausgehende nebencäsur — in den allerersten oder in den letzten versfuss zu stehen kommt, eine abnormität, die sich aus der verbalen struktur des verses erklärt:

Power, || like a desolating pestilence QMab III 176
Burns, || inextinguishably beautiful Epips 82
Rose, || and a cloud of desolation wrapped Hellas 495
Radiant with million constellations, || tinged QMab 233
And soon I could not have refused her — || thus
L&C II 27, 1.

Ähnlich, mit einer leichten nebencäsur:

Paused, || and the spirit | of that mighty singing OLib 19, 1.

Schliesslich finden sich auch verse, die eines einschnittes überhaupt ermangeln, da ihre verbale zusammensetzung einen solchen nicht zulässt, vgl.

By his thought-executing ministers Prom I 387
With the Antarctic constellations paven Witch 48, 3.

2. Enjambement.

Mayor stellt p. 226—229 eine inhaltsreiche liste jener fälle auf, in welchen Sh die verschlüsse überschreitet, dh. enjambement anwendet. Die beispiele sind nach folgenden kategorien geordnet:

1. versschluss trennt verb vom objekt, oder hilfsverb vom hauptverb
2. " " präposition vom zugehörigen casus
3. " " adjektiv oder pronomen vom zugehörigen nomen

---

[1]) Einen fall epischer cäsur konstatiert Beljame p. 124 in dem vers
Uniting their close únion; the wóven leaves Alast 445;
mich dünkt aber eine lesung *thé wòven leáves* vollkommen Shelley-like, vorausgesetzt dass man die schwebende betonung mit der nötigen delikatesse vorzutragen versteht.

4. versschluss trennt genitiv vom übergeordneten substantiv
5. „ „ conjunktion von dem dadurch eingeleiteten satz
6. „ „ adverb vom zugehörigen wort.

Dass die aufstellung von listen wie die hier erwähnte bedeutende resultate liefert, kann mit bestem willen nicht behauptet werden. Ja, der inhalt solcher listen ist an sich schon anfechtbar, solang man — wie hier — über den in frage stehenden begriff nicht im reinen ist: je nach seiner individuellen stellung zur sache wird der eine forscher eine namhafte anzahl von fällen beibringen, die in der „liste" eines anderen mangeln! Wenn König[1]) in versen wie den folgenden enjambement konstatieren darf,

O dear father,
Make not too rash a trial of him Shak.Tempest I 2, 466,
She's a lady
So tender of rebukes that words are strokes Cymb III 5, 39,

dann würde es sich künftighin verlohnen, — man verzeihe mir die hyperbel — statt der enjambierten verse solche zu sammeln, welche kein enjambement aufweisen! Wohin kämen wir, wenn wir an einen dichter die forderung stellten, seine gedanken in den käfig kleiner verschen einzusperren, seine ideen und satzglieder so zu ordnen, dass sie sich in die vorgeschriebene fünftaktige periode wohl fügen —!

Wer Sh's eigenart kennt, ist von vornherein überzeugt, dass *run-on-lines* ein wesentliches charakteristikum seiner dichterischen sprache sein müssen. Schipper stellt in dieser und anderer beziehung Sh's blankvers mit dem Milton'schen zusammen und konstatiert in einigen werken Sh's über 55 % enjambements. Zu dem S 219 angezogenen beispiel aus *Epips* 91 ff. möchte ich drei weitere fügen:

And human hearts, which to her aery tread
Yielding not, wounded the invisible
Palms of her tender feet where'er they fell Adon 24, 3,

oder: *The strength and freshness fell like dust, and left*

---

[1]) l. c., p. 110.

The action and the shape without the grace
Of life. The marble brow of youth was cleft
With care; and in those eyes where once hope shone,
Desire, like a lioness bereft
Of her last cub, glared ere it died; each one
Of that great crowd sent forth incessantly
These shadows, etc. Triumph 521.

Vortrefflich eignen sich starke enjambements für den humoristischen stil:

But a disease soon struck into
The very life and soul of Peter —
He walked about — slept — had the hue
Of health upon his cheeks — and few
Dug better — none a heartier eater. PBell VII 9.

Für Sh haben wir noch zwei abnorme spezialfälle zu erwähnen: enjambement eines und desselben wortes, und enjambement von strophe zu strophe.

Der erstere fall ist zweifelhafter natur und kaum endgiltig zu entscheiden. Woodberry hat ihn zuerst notiert.[1]) Die verse *Hellas* 620 f. lauten

He stood, he says, on Chelonites' [2])
Promontory, which o'erlooks the isles that groan.

Die geschichte dieser verse ist, weil mit irrtümern der verschiedensten art und herkunft durchsät, etwas schwierig zu studieren.[3]) Die zwei zeilen repräsentieren insofern ein *par nobile fratrum*, als die erste just am ende einer silbe ermangelt, die zweite aber eine solche am anfang zuviel besitzt. Es lag also die folgerung recht nahe, welcher Woodberry zuerst ausdruck gegeben, indem er zu v. 620 die note fügte: "The initial extra syllable of the next line supplies what is missing metrically, and taken together the two lines are complete", m. a. w. wir hätten hier ein merkwürdiges enjambement innerhalb éines wortes vor uns, und die beiden

[1]) *Woodb* III 469, 483.
[2]) In der durch Woodberry festgelegten fassung; hierüber sogleich näheres.
[3]) s. Form III 73, Sh's fehlerliste ebda IV 572, Woodb III 469.

zeilen waren — nach Woodberry — gemeint und könnten gedruckt werden

He stood, he says, on Chélonites' pró-
-montóry which o'erlooks etc.

Eine äusserliche abtrennung mochte Sh vielleicht allzu kühn erschienen sein.[1])

Der Woodberry'schen auslegung widerspricht nun aber die lesart Rossetti's und Forman's: bei diesen geht nämlich v. 620 auf *upon Chelonites* aus, was eine (falsche) betonung *Chelónités* nahe legen würde. In der that ist es sehr plausibel, dass Sh beim entwurf der stelle so betont und erst späterhin notdürftig ausgebessert hat. Die etymologisch berechtigte accentlage ist natürlich *Chélonítes* (*Χελωνιτης* (ῑ)).

Der zweite fall betrifft enjambements zwischen verschiedenen strophen, eine erscheinung, von der bereits Mayor notiz genommen hat, indem er citierte

1) *OLib*[2]), woselbst strophe 18 schliesst — *The solemn harmony*, während das zugehörige verb *Paused* den anfang der 19. strophe bildet. Das gleiche verhältnis liegt vor beim übergang von str. 4 zu 5, was M. verschweigt.

2) *HMerc*, str. 40 schluss — *baby, who*; str. 41 beginn *Lay* (M. vergisst weitere strophische enjambements in demselben gedicht zu erwähnen, nämlich str. 30 f.; 46 f.; 51 f.; 71 f. und 88 f.).

Das dritte von Mayor angeführte beispiel (*Triumph*) zählt überhaupt nicht hierher. Die dreizeiler der terza rima sind keine strophen im eigentlichen sinn des wortes[3]) — andernfalls müsste Mayor in gedichten dieser reimform strophisches enjambement (also eine erscheinung, die als kühne lizenz auszulegen ist) auf schritt und tritt konstatieren!

3) Eine anzahl der interessantesten beispiele aus *L&C* und *PBell* ist Mayor überhaupt entgangen, nämlich *run-on-*

---

[1]) Im humoristischen genre machen sich dergl. wortzertrennungen ausgezeichnet und sind auch in allen literaturen mit glück kultiviert worden.

[2]) Bei Mayor p. 227 fälschlich "*Liberty*", welches ein anderes gedicht aus dem jahre 1820 ist.

[3]) Über diesen punkt vgl. unser IV. kapitel.

lines in den strophen *L&C* III 29 f.; IV 18 f.; VI 25 f.; 42 f.; XI 11 f.; XII 1 f.; 14 f. (wobei einige fälle minder strengen enjambements übergangen sind), und *PBell* II 8 f.; VII 2 f.

Die erscheinung strophischen enjambements dünkt mich deshalb besonderer beachtung wert, weil sie recht eigentlich eine durchbrechung der form zu nennen ist. Denn mag der schluss eines einzelverses für die einkleidung der gedanken keine absolute grenzscheide bedeuten, so muss dem strophenende das recht eine gedankenreihe abzuschliessen zugestanden werden; strophisches enjambement hebt somit das eigentlichste wesen der strophischen form auf. Beachten wir, dass dasselbe fast nur in dichtungen heiteren genres und in einem werk der früheren periode auftritt.

3. Taktumstellung.

Theoretische auseinandersetzungen über die viel umstrittenen erscheinungen der ‚taktumstellung‘ und ‚schwebenden betonung‘ — über deren wesen *adhuc sub judice lis est* — wären hier nicht am platz, sosehr es einen metriker, der es mit seinem gegenstand ernst nimmt, drängen muss, seiner an vielen beobachtungen gebildeten überzeugung ausdruck zu geben. An dieser stelle jedoch sei nur für Sh's eigengebrauch konstatiert, dass der dichter sich der taktumstellung im weitesten mass bedient — was ihm aber in den wenigsten fällen als nachlässigkeit anzurechnen ist; denn zahlreiche stellen beweisen, dass er dieser freiheit als ein echter meister mit bewussten künstlerischen zielen gewaltet hat.[1]) Auf einige wirksame stellen sei hier hingewiesen:

And they will curse mỳ name and thee
Because wè are feàrless and free ToWillSh I 2, 7
And leave — whàt memory of our having been?
Infamy, blood, tèrror, despair? Cenci V 3, 44
And holding his breàth, died. — There remains nothing
V 2, 184,

[1]) Vgl. Mayor p. 247: "Those lines often subserve a higher poetical purpose. (Certain words) gain immensely in force by the break in the regular rhythm".

im letzten beispiel mit malerischem effekt, wie auch mit prachtvoll musikalischer wirkung in der schilderung des ebbenden meeres:

And from thè waves, soùnd like delight broke forth
Hàrmonizing with sólitude J&M 24, und ganz ähnlich Prom II 5, 97 und Epips 564,

oder wenn von den durch felsen brechenden stromeswellen die rede ist:

And a vàst river
Over its rocks ceàselessly bursts and raves MBlanc 13.

Der folgende glänzende passus leidenschaftlicher rede zeigt so recht, welche grossartige wirkung eine meisterhafte behandlung unseres kunstmittels zu erzielen vermag:

I have bòrne much, and kissed the sacred hand
Which crushed us to the earth, and thought its stroke
Was perhaps some paternal chastisement!
Have excùsed much, doùbted; and when no doubt
Remained, have sought by patience, love and tears
To soften him, and when this could not be,
I have knèlt down through the lòng sleepless nights
And lifted up to God, the father of all,
Pàssionate prayers: and when thèse were not heard,
I have still borne etc. Cenci I 3, 111.

Damit soll nicht gesagt sein, dass Sh sich nicht auch hie und da unschöne taktumstellungen erlaubt hätte, accentlagen, die lediglich als metrischer notbehelf gelten können, da sie die harmonie des verses wesentlich beeinträchtigen. Dass die fragmentarisch hinterlassenen gedichte, an welche der früh dahingegangene keine feile mehr legte oder legen konnte, manchen knorrigen vers aufweisen, wie

Flares, a light more dread than obscurity Medusa 4, 8
Envying the unenviable; and others Ginevra 30
Were or had been eyes: — "If thou canst, forbear Triumph 188,

darf uns füglich nicht wunder nehmen. Aber auch in gefeilten, vollendeten gedichten bleibt uns dergleichen nicht erspart:

I demand who were the participators Cenci V 2, 3
Its plumes are as feathers of sunny frost Prom IV 221 [1])
At the Earth-born's spell yawns for Heaven's despotism 555.

Weitere beispiele unschön gebauter anapästischer verse werden später [2]) erwähnung finden.

Ein spezieller fall von accentverschiebung ist die — man muss gestehen, unschöne — bei Sh häufige metrische [3]) betonung des artikels oder ähnlicher ganz schwacher partikeln. Aus einer unsumme von belegen genüge es, ein besonders interessantes beispiel herauszugreifen:

Of thé good Titan, ás storms tear the deep,
And beasts hear thé sea moan in inland caves Prom I 580.

Die bisherige forschung hat sich als hauptaufgabe in puncto taktumstellung die beantwortung der frage vorgelegt, in welchen versfüssen die taktumstellung eigentlich eintreten könne? Wer für diese m. e. ganz und gar nebensächliche und für das wesen der erscheinung absolut bedeutungslose frage interesse hegt, möge die — sachlich nicht einmal einwandfreien — listen nachlesen, welche Mayor auf 11 seiten (p. 237 bis 247) und Beljame auf 6 seiten (p. 77 bis 80 und 83 bis 84) zusammengestellt haben. *Χωρις το τ' ειπειν πολλα και τα καιρια.*

Über einige fälle konstanter taktumstellung in oxytonis wie *divine, among* ist oben [4]) gehandelt worden.

4. Aussermetrische Silben.

Unter ‚aussermetrischen silben' verstehen wir solche, die im vers entweder überzählig stehen oder vermisst werden.

---

[1]) Die von Rossetti vorgeschlagene, von Forman gebilligte emendation *Its feathers are as plumes* war mithin unnötig, s. auch Woodb III 428: "The conjecture is a metrical correction for the sake of a regularity that Sh did not seek for, the line as it stands being more characteristic". Das ms. gibt der überlieferten lesart recht, vgl. *Archiv* CIII 320 u. CII 310.

[2]) am ende dieses kapitels, p. 93 f.

[3]) metrische, nicht dynamische (oratorische)!

[4]) p. 51 u. 54 f. u. abh.

I. Überzählige Silben.

A. 1 überzählige Silbe.

Es findet sich im vers dann und wann eine überzählige wortsilbe, die fast immer durch eine mehr oder minder gut durchführbare verschleifung zu der nebenstehenden metrisch berechtigten silbe gezogen werden kann. Die näheren bedingungen dieser verschleifung haben wir im I. kapitel auseinandergesetzt. Doch nehmen wir hier abermals veranlassung darauf hinzuweisen, dass Mayor in seinem von den *Extra-metrical Syllables* handelnden abschnitt p. 231 ff. eine reihe von versen aufzählt, deren überfliessende silben als solche nicht empfunden werden, da sie sich ungemein leicht verschleifen lassen, ja geradezu verschleift werden müssen, wenn der vers nicht lahm und unharmonisch klingen soll. Mayor wird hiemit unseres dichters eigenart umso weniger gerecht, als Sh sogar in jenen zahlreichen fällen, wo sich eine kaum durch verschleifung zu beseitigende überzählige wortsilbe aufdrängte, eine — allerdings kühne, weil nicht phonetische [1]) — verschleifung im auge gehabt hat.

a) Am versanfang (‚auftakt‘).

Ausser verschiedenen auf p. 38 ff. u. abh. genannten beispielen vgl.

On this heárt of many wounds . . . QMab VII 162
With its wíntry speed . . . Alast 543
Of my bitter heart and . . . R&H 777
Are awáke through all the broad noon-day [2]) Prom II 2, 25.

Ein fall liegt vor, in welchem wegen der zwischenliegenden pause der doppelte auftakt nicht einmal zeitlich zu verschleifen ist:

We — are wé not formed, as notes of music are
Epips 142.

---

[1]) sondern zeitliche. Siehe über diesen punkt die kontroversen zwischen Abbott, Ellis und Mayor zb. in *Transact. Phil. Soc.* 1873—74.

[2]) Eine fünftaktige messung des verses, wie sie Helene Richter's übersetzung des *Prom* aufweist, würde das gesamte strophensystem über den haufen werfen.

Rossetti, kurz entschlossen, streicht das unbequeme *We*, während Forman just die unregelmässigkeit des verses "peculiarly beautiful and characteristic" findet.[1]) Sh selbst glaubte hier wohl vokalische synizese anzuwenden.

Der auffallende scheinbar doppelte auftakt in *Hellas* 621 ist p. 59f. erklärt worden; in der stelle *Prom* II 4, 57 ist wahrscheinlich mit synaerese *of únreal* zu lesen.

Auch zu beginn von versen fallender bewegung, namentlich im vierhebigen schema, ist — nach einem seit Shakspere und Milton anerkannten brauch — ein überzähliger auftakt oft zu finden; in gedichten strengeren schemas allerdings selten, so in der *Skylark* nur 6 mal unter 105 versen. In weniger strengem trochäischem schema findet sich sogar doppelter auftakt, so in den *LEug* 4 mal[2]) — aber stets mit silben, welche Sh zu verschleifen gewohnt war.

b) Im versinnern.

Auch an folgenden beispielen — denen verschiedene im I. kapitel und *sub* ‚Epische cäsur' genannte beizuzählen wären — ist leicht zu sehen, dass der dichter sich der überfliessenden silbe wohl bewusst war, dass er sie nicht vermied, weil er sie vermittelst einer (kühnen) verschleifung einer anderen vollgiltigen silbe anzupassen meinte.

The níght of so mány wretched souls QMab VI 19
A's a lóver or a cámeleon Prom IV 483
Núrslings of ímmortality! I 749
To cúrtain her sleéping world. Yon gentle hills QMab IV 8
The víctims, and hoúr by hour, a vision drear
L&C XI 11, 5.

Dergleichen überflüssige silben begegnen gern da, wo sich eigennamen schlecht in den versrhythmus einfügten:

Ánd the whírlwinds hówl in the cáves of Inisfállen
SpectHors 35
Bernárdo, condúct you the Lord Legate to Cenci IV 4, 20; an letzterer stelle wird doch wohl die auch sonst (I 2, 17)

---

[1]) II 374.
[2]) Nämlich v. 2; 67; 278; 336. Mayor p. 233 zählt nur 3 solcher fälle.

gebrauchte englische nebenform *Bernard* angesetzt werden können.

Am ende von abschnitten, oder bei geteilter dramatischer rede ist eine überzählige silbe oft aus versehen oder bequemlichkeit stehen geblieben, und diese unregelmässigkeit, weil der fluss des verses an sich unterbrochen ist, entschuldbar; vgl. QMab IV 89 *(E'den. ||| Hath Náture's)*; MagProd I 18 *(expéct you. ||| I cánnot)*; 276 *(dówry. ||| And íf)*; wahrscheinlich auch Hellas 187 *(spírits. ||| That shoút)*. Von einigen stellen unfertiger werke ist hier abgesehen worden. — In der ersten zeile von *WWand* sehe ich keinen grund zu einer emendation, wie sie Mayor p. 252 für nötig erachtet.

c) Am versende.

Das ende von versen mit steigender bewegung ist, soweit nicht strophische gründe massgebend waren, jederzeit nach belieben gestaltet worden; bestimmte künstlerische absicht lag m. e. dabei nicht vor. Aus diesem grunde stehe ich den häufig aufgestellten listen über versausgänge sehr skeptisch gegenüber.

Weiblicher versschluss ist auch bei Sh gewöhnlich, aber wie es scheint seltener als bei anderen dichtern, worüber zu vergleichen Mayor p. 231 und S 360, 373, welch letzterer unter je 200 versen der folgenden dichtungen die angegebenen fälle klingenden ausgangs gezählt hat: in *QMab* 5, *Alast* 2, *Prom* 15, *Cenci* 21, *Oed* 46, ähnlich *Cycl*, *Faust*, etwas weniger *Hellas*. — In éinem fall dürfte Mayor [1]) unrichtig skandiert haben, nämlich mit seiner annahme weiblichen versausgangs in

No thought on my dead memory? ||| Alas, Love! J&M 492.

Seltener ist doppelter weiblicher, ‚gleitender' versschluss. Auch hiefür gibt Mayor p. 232 einige — aber nicht genügende — beispiele: die erscheinung ist bedeutsam genug, dass sich eine darstellung sämtlicher fälle verlohnte! Denn eine anfügung mehrerer silben am versende beruht auf einer gewissen lässigkeit; sie ist ein billiges mittel, gewisse worte (wortsilben) im vers noch unterzubringen, ohne rhyth-

[1]) p. 260.

mus und versbild zu stören. In diesem punkte hat sich Sh an vielen mustern der elisabethanischen literatur gebildet. Sehen wir genauer zu, so erkennen wir, dass er sich solche gleitende ausgänge nur in den ersten und in solchen späteren werken gestattet hat, die nach seinem eigenen geständnis ohne besondere sorgfalt hingeschrieben wurden. Die folgenden beispiele waren darum meist *QMab*, *Hellas*, *Oed.* zu entnehmen; abgerundete werke wie *Prom* enthalten dergl. ausgänge nirgends, *Cenci* nur an 1 stelle. In *QMab* notierte ich [*authórity* III 133,] *hélplessness* VII 39 (also keineswegs als alexandriner aufzufassen, der ja aus dem context ganz herausfallen würde!); in Hellas *Jánizars* 240; *Ambássador* 528; *mútiny*[1]) 532; *ádmiral*[1]) 634; *abándon me* 390.[2]) Ferner *áttributes* MagProd 1, 160; *Dárdanus* Cycl 594; *Giácomo* Cenci II 1, 132; *illúminate*[1]) Faust 2, 114; [*grávity* 369]. Zahlreiche beispiele aus *Oed* könnten auch angeführt werden; so bildet *májesty* gleitenden ausgang in I 78; II 1, 95; 183; 2, 74 (dagegen *májestý* männlich I 92!); andere wörter I 103; 195 *(disinhérited)*; 201; 301 *(caúliflowers!)*; II 1, 71 *(innocent*[1]*)*; 2, 37. Unangenehm wirken diese gleitenden versschlüsse bes. dann, wenn auch in der cäsur überzählige silben stehen wie in den weiter oben *sub* ‚gleitende lyrische cäsur' citierten versen *Oed* I 103; II 1, 183.

Besondere beachtung verdient die stelle *LettGisb* 82 f., wo der gleitende reim *státical* dem männlichen *mathemáticál* entspricht.

B. Mehrere überzählige Silben.

Enthält ein innerhalb eines strengeren schemas stehender vers mehrere überfliessende silben, dergestalt dass seine

---

[1]) Diese wörter lassen sich zwar leicht verschleifen, bilden hier aber gleitenden versschluss, da sie in ihrer stellung am versende sich folgenden worten nicht anlehnen können. Da wo vollständige elision möglich ist wie bei *victory* (Hellas 239; 488), *lottery* (Oed I 128), wohl auch *chosen one* (Prom II 5, 33), wird nur weiblicher ausgang erzielt.

[2]) Der volle vers lautet

Another — "God, and man, and hope abandon me.

Forman hält ihn für einen alexandriner, welchen Rossetti durch amputation der beiden *and* kurieren will: doktor Eisenbart!

hebungszahl über die norm hinauswächst, so liegt — man darf ruhig sagen, in allen fällen — ein versehen des dichters zu grunde, und dies ist namentlich begreiflich im dramatischen vers bei geteilter rede. Dabei hat es den anschein, als habe der dichter prinzipiell in späteren redaktionen eine bessernde änderung nicht mehr anbringen wollen.

Im voraus sei hier bemerkt, dass ganz und gar unfertig hinterlassene werke im allgemeinen nicht in den rahmen dieser untersuchungen gezogen worden sind, um nicht die folgenden abschnitte mit allzu viel ballast zu beschweren.

a) Ein vierheber steht fälschlich für einen dreiheber (7 fälle).

1. ToWillSh I 5, 2—4.

2. HPan 3, 5—8.

3. Epithal II 2, 4.

4. FadViol 1, 4; hier wohl nur im interesse der emphatischen wiederholung des *thee*.

5. ONaples 10. Da das schema, wie wir weiter unten sehen werden [1]), drei hebungen gebieterisch verlangt, so ist die streichung des wortes *Ocean* eine änderung, der sich Sh gewiss selber freudig unterworfen hätte.

6. ebda 86 lässt sich der zusatz *aghast* streichen, worüber im IV. kap. näheres.

7. L'The cold Earth' 4, 1. Die unregelmässigkeit wird hier durch den zusatz *beloved* hervorgerufen, der auch die reimordnung stört. Doch verdient wohl beachtet zu werden, dass just dieser zusatz die zeile zu einer vierhebigen macht, und dass das gleiche strophenschema mit vierhebigen anfangszeilen in einem inhaltlich blutsverwandten und nicht viel später entstandenen lied (*L 'That time')* auftritt.

b) Ein fünfheber fälschlich für einen vierheber (3 fälle).

1. Den vers *TwoSpir* 45 citiert Mayor p. 252, indem er streichung des epithetons *silver* befürwortet.

2. Die strophe *PBell* IV 14 ist durchaus fünfhebig, ver-

[1]) In unserem IV. kapitel, 2. abschnitt.

anlasst durch das citat aus Boccaccio, dessen wortlaut sich schwer in kurzzeilen bringen liess.

3. In *ONaples* 15 liesse sich wohl *living* missen? Wenn man schon reformatorisch zu werke gehen will (und ich selbst bin fest überzeugt, dass Sh uns für derartige metrische korrekturen dank wissen würde), so korrigiere man zuerst die bedeutungsvollen oden- und hymnensysteme, in denen die genaue beobachtung der form in kehr und gegenkehr von grösserer wichtigkeit ist als in einem volksmässigen liedchen oder einer burlesken epyllie.

c) Ein sechsheber für einen fünfheber.

α) im dramatischen vers (4 fälle).

Bei geteilter, bes. mehrfach geteilter rede finden sich derartige überlange verse in

1. *Cenci* IV 3, 8

2. ebda I 3, 70

Oh, hórriblé! I wíll depárt. — And I. — No, stay!

Durch verschleifung von *horrible* und zusammenziehung von *I will* zu *I'll* wäre der vers regelrecht zu gestalten.

3. ebda V 2, 19 ff., bei Forman in der überlieferten (nicht zu billigenden) anordnung gedruckt:

(19) *Now let me die.*
(20) *— This sounds as bad as truth. Guards, there,*
(21) *Lead forth the prisoners! . . .*
. . . Look upon this man,

wodurch sich zwei verskrüppel ergeben: ein zweihebiger (19) und ein vierhebiger (20). Rossetti's arrangement[1]) sucht diesem missstand abzuhelfen, schiesst aber wieder über das ziel hinaus, während das nachfolgende in Sh's sinn gelegen haben könnte:

(19) *Now let me die. — This sounds as bad as truth.*
(20) *Guards, there, lead forth the prisoners!*
[Enter *Lucretia* . . . . .]
— Look upon this man;
(21) *When did you* etc.

Der auf grund unserer anordnung sich ergebende sechsheber

[1]) reproduziert bei Form II 110.

würde durch die scenische unterbrechung vollständig entschuldigt.

4. *Faust* 1, 56 ist wohl versehentlich als alexandriner stehen geblieben. Hiegegen ist in *Oed* II 1, 188 allenfalls kontraktion der silben *at the ap-* zu wagen. In zahlreichen anderen anscheinend sechshebigen versen ist, wie eben auseinandergesetzt, gleitender versausgang anzunehmen. — *Prom* enthält vier scheinbar aus dem fünfhebigen context herausfallende alexandrinische verse, die sich bei näherer prüfung sämtlich als quinare entpuppen. Die zeile

Ha! I scent life! — Let me but look into his eyes! I 338

endigt in der handschrift [1]) mit den worten *in his eyes*: eine emendation ist also wohl begründet. I 433 und II 5, 33 sind hingegen mit verschleifung von *cloven, to th'* und *chosen* als regelmässige quinare zu lesen. Auch der vers

Who is the master of the slave? — If the abysm
II 4, 114

bedarf der von Rossetti befürworteten streichung des beglaubigten artikels vor *master* nicht, die doppelte zusammenziehung von *Who is* und *th' master* dünkt mich nicht unnatürlich.

β) im epischen und lyrischen vers (11 fälle).

1. *PAthan* II 2, 59.

2. *Mar* 9, 5.

3. *Ginevra* 160.

4.—5. In seiner vorrede zu *L&C* [2]) bemerkt Sh, er habe "*most inadvertently*" einen alexandriner inmitten einer stanze stehen lassen und bitte den leser, dies versehen als einen druckfehler beurteilen zu wollen. Wie zu erwarten, hat eine schärfer nachprüfende kritik mehr als einen fall solcher überlanger verse gefunden, nämlich

Of whirlwind, whose fierce blasts the waves and clouds confound IV 27, 5

"*Fair star of life and love*", *I cried*, "*my soul's delight*
IX 36, 5

und vielleicht auch

---

[1]) s. *Archiv* CII 306, vgl. auch p. 39 u. abh.

[2]) Bei Form I 93.

Are children of one mother, even Love — behold!

VIII 27, 3,

eine zeile, in der Rossetti kurzer hand *even* streicht, während der vorsichtigere Forman sie mit verschleifung von *mother* und *even* als quinar lesen will: wir hätten damit einen weiteren fall von epischer cäsur gewonnen, da freistehendes *mother* sonst nirgends verschleift auftritt.[1]) — Dagegen ist die von Garnett (bei Form l. c.) als alexandriner bezeichnete stelle

By winds which feed on sunrise woven, to inchant

V 44, 3

wahrscheinlich mit verschleifung von *woven* und synizese in *to inchant* als fünfheber gemeint.

(6.—11.) Interessant sind jene fälle, in denen ein unberechtigter alexandriner am schluss einer strophe oder einer fünfhebigen tirade auftritt. Dass dem dichter dabei der typus der spenserstanze vorschwebte, ist im falle *Quest* sehr wahrscheinlich; jedenfalls sind dies die einzigen beispiele, in denen die unregelmässigkeit vom autor gewollt war.[2]) Die fälle sind

6. *War* 62

7. *HMerc* 32, 8.

8. ebda 97, 8 (zugleich schlusszeile des ganzen). Dieser selbe vers findet sich in einigen der anderen hymnen:

9. *HEarth* 29 und

10. *HMin* 20.

11. *Quest* 1, 8, wozu Todhunter bemerkt: "This last line rather mars the music with its redundancy ... Even a good alexandrine would be an unwarrantable license, as it would quite spoil the balance of the stanza" [folgt eine conjektur.][3]) Nach meiner ansicht ist der vers als sechsheber gedacht gewesen, indem der dichter beim entwurf der anfangsstrophe sich über die zu wählende form noch nicht ganz klar war.

Das letzterwähnte beispiel hat auch Mayor bemerkt, der

---

[1]) s. p. 35 u. abh.

[2]) Vgl. auch unsere genaueren ausführungen im IV. kapitel, I, B, 3.

[3]) *A Study of Sh.* p. 226.

daselbst[1]) den p. 21 besprochenen vers *Witch* 53, 4 als alexandriner auffasst.

d) Ein siebenheber fälschlich für einen sechsheber

findet sich 3 mal in *L&C* als schlussvers einer spenserstanze, nämlich

I turned in sickness, for a veil shrouded her countenance bright
V 44, 9

On the gate's turret, and in rage and grief and scorn I wept!
VI 3, 9

A confident phalanx, which the foes on every side invest
13, 9.

Das verdienst, auf diese anormalen verse hingewiesen zu haben, scheint Forman zu gebühren. Sh hätte diese überlangen zeilen, wie derselbe herausgeber bemerkt[2]), wahrscheinlich auf die normale hebungszahl reduziert, muss dieselben aber wohl übersehen haben.

II. Fehlende Silben.

A. 1 fehlende Silbe.

Hie und da vermissen wir innerhalb eines verses eine metrisch erforderliche silbe: eine senkung, fraglich ob auch eine hebung. In den meisten fällen lag ein bestimmter anlass zur unterdrückung derselben vor, und in vielen ist nach anderer richtung hin genügender ersatz dafür geschaffen.

a) Am versanfang („fehlen des auftakts“, “*initial truncation*”).

Im allgemeinen sei hier auf die ausführungen S 34 ff. und namentlich auf den für unseren Sh bedeutungsvollen passus S 36 verwiesen: „Diese Freiheit ist namentlich oft in solchen fällen anzutreffen, wenn auf dem ersten wort des verses ein besonderer nachdruck liegt, sodass dadurch die fehlende senkung gewissermassen ersetzt erscheint.“ Diese beobachtung konnte — oder wollte — der *British Critic* im

[1]) p. 252.
[2]) Form I 198, vgl. auch 93.

april 1811 noch nicht gemacht haben, als er[1]) gegen Victor und Cazire's poetische verbrechen, namentlich wegen ihrer mangelnden formvollendung ein erbarmungsloses verdammungsurteil aussprach und in seiner urteilsbegründung als besonders gravierend folgende verse (aus einem gedicht anapästischer bewegung) anführte

My excúse shall be húmble, and faithful, and trúe
Súch as I feár can be made but by few —[2])

(fehlen des auftaktes im zweiten vers: nach dem doppelten auftakt des ersten etwas unerwartet, aber durch die betonung des wortes *such* notdürftig aufgewogen).

Solches fehlen des auftaktes findet sich bei Sh oft. Zu den belegen, die Mayor p. 233 f. gibt (darunter: (××)*Spéctres wé* Prom IV 12; (××)*Leáps on the báck* Cloud 33), möchte ich noch fügen *Cloud* 23; 25; sodann (××)*Ghósts of the deád!* Irv II 1, ebenso zeile 2 und 7 vor den nachdrucksvollen worten *rise* und *oft;* FalsVice 66 und 89; Laurel 1; QMab IX 219 *(Fást and fár* als aufzählung, vgl. weiter unten); PBell IV 10, 1, wo Rossetti *although* einsetzt. An einer anderen stelle

Thró' the aír and óver the sea we sped L&C III 5, 2

liegen die verhältnisse ähnlich, vgl. Forman z. d. st.[3]) — In den versen

— *Cry aloud*
(⊗) *A'hasvérus! and the caverns round*
Will answer etc. Hellas 174

möchte man glauben, der auftakt sei mit höherer künstlerischer absicht, gleichsam als sammelpause vor dem lauten ruf, unterdrückt worden.

In schwierigen strophischen gebilden muss hie und da fehlen des auftaktes angenommen werden, um auf die erforderliche hebungszahl zu kommen:

(×) *Néws of birds and blossoming* HIntB 5, 10

---

[1]) S. bei Woodb IV 394.

[2]) In *VC* I 45. Das gedicht ist sozusagen Elizabeth Sh's eigentum.

[3]) Seine merkwürdig gewundene metrische illustration der zeile lautet (I 150): "Of course *Thro'* must not be slurred, but pronounced with a special stress, its one heavy syllable doing duty for a whole foot."

(✕) *Betweèn mountains, woods, abysses* Prom II 5, 80
(✕) *Clóthed itself, sublime and strong* OLib 1, 7 u. ö.

In solchen fällen liegt aber meist klare absicht des dichters zu grunde, der die in jambische oden- und hymnenformen eingestreuten kürzeren verse — wahrscheinlich im interesse schöner abwechslung — gern trochäisch baute; dies ist bes. deutlich in der *OLib* zu erkennen.

Beispiele aus unfertigen gedichten (wie *Charles* 2, 120) sind hier, wie sonst, übergangen.

b) Im versinnern (*"internal [medial] truncation"*).

Im weiteren sinne zählen alle jene fälle hieher, die wir vorne *sub* zerdehnung [1]) gaben: denn dort wurden die phonetischen bedingungen für silbengeltung erst durch die vokallängung resp. vokaleinschiebung gewonnen.

In den anderen, eigentlichen *syllable pause lines* [2]) liegen verschiedene gründe für den ausfall einer silbe vor, die wir zur besseren übersicht in kategorien stellen. Wie wir sehen werden, ergibt sich in sämtlichen fällen eine durchaus natürliche und ungezwungene erklärung für das fehlen der senkung; und es muss uns nur wunder nehmen, dass Mayor in vielen dutzenden von fällen zu ganz gezwungenen zerdehnungen [3]) oder zur annahme von verderbter lesart greift, welch letztere er dann *tant bien que mal* zu verbessern sucht.

1. Fehlen einer silbe **in geteilter rede,** beim übergang von abschnitt zu abschnitt etc.

Der fälle sind nicht viele; es liegt ihnen wohl meist ein versehen des autors zu grunde.

But shakes it not. ⊗ *Murder! Murder! Murder!*
Cenci IV 4, 52; über I 1, 92 weiter unten.
A jury of the pigs. — Páck them then Oed. I 295.

Rossetti schlägt für letzteren vers die einfügung von *Go* vor, Forman die — Sh recht unähnliche — von *Well.* In der stelle

[1]) p. 41 ff. u. abh.

[2]) d. h. "lines in which the pause takes the time of a defective syllable" Elze, *Notes on Elizabethan Dramatists* Halle 1880/4 p. 122.

[3]) Von der qualität eines *hĕ're.*

My sweét child, knów you (') — *Yet speák it nót*
Cenci III 1, 59

ist die hastig abwehrende bewegung Beatricens ein vorzüglicher pantomimischer ersatz für die gesprochene silbe.

In *Cenci* III 1, 179 ist nach unserer auffassung eher zerdehnung des wortes *lightning* als ausfall einer senkung nach vollgemessenem *arbiter* anzunehmen [1]); zweifelhaft bleibt Hellas 893.

2. zu rhetorischen zwecken, u. zw.

α) in kräftiger satzpause, zb. nach einem ausruf.

Aus der einfachen überlegung, dass eine stärkere artikulation das akustische gleichgewicht mehr als eine schwächere zu stören im stande ist, dass mithin für das ohr mehr zeit erforderlich wird, um das gestörte gleichgewicht wiederherzustellen, ergibt sich die folgerung, dass die wucht des ausrufs — weil mehr zeit absorbierend — den ausfall von silben ganz besonders leicht ermöglicht. [2])

Ein vers, an dem mit mehr ausdauer als erfolg herumtheorisiert wurde, ist der folgende

Guìltý! (×) *Whó dares tálk of guílt?* Cenci IV 4, 111,

mit bedeutender rhetorischer pause, die die zeitdauer der senkung mindestens ausfüllt. Mayor misst ihn mit zerdehnung von *dares*

Guìltý! Who dáres tálk of guílt?

---

[1]) Vgl. p. 46 u. abh.

[2]) Als der verfasser im jahre 1898 die oben entwickelten theoreme zu papier brachte, ahnte er kaum, dass dieselben den reiz der neuheit und originalität schon verloren haben würden, wenn sie im druck das licht der welt erblickten. In diesen tagen (juni 1902) erschien in der *Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht* 16, 273 ein aufsatz von W. Reichel, der sich u. a. mit der oben ventilierten frage befasst. Es ist ein amüsanter artikel, welcher zb. folgenden klassischen beleg für fehlen der hebung in rhetorischer pause bringt:

Sie raúschen heraúf, sie raúschen níeder,
Den jüngling (◡) *bringt keines wieder* (Schiller),

ebenso für aufzählungen (siehe sub β):

Zeit, Wind, Fraú und Glück
Verändern sich im aúgenblick (Sprichwort).

während Rossetti abermals mit einer — wie oft, recht wenig gelungenen [1]) — emendation bei der hand ist:

Guiltý! Who dáres to tálk of guilt?

Es ist nur zu verwundern, dass noch niemand an eine (sehr plausible) messung mit fehlendem auftakt gedacht hat. Wenn man jedoch den effekt dieses leidenschaftlichen ausrufs *Guilty!* (doppelt machtvoll durch die taktumstellung) ganz auf sich wirken lässt, wie er dem schaffenden dichter im ohr geklungen haben mag, als er diesen vers ersann, so ergibt sich unsere skansion von selbst. Mayor hält dieselbe denn auch für *"theoretically allowable"*, möchte sie jedoch nicht empfehlen, weil ihm — man höre — kein weiterer sicherer fall einer im versinnern fehlenden senkung bekannt ist [2])!

Ein geringer betonter ausruf findet sich mit der gleichen wirkung in dem schon erwähnten [3]) verse

Most miserablé? — Whý, ∞ miserablé? Cenci I 1, 92; ähnlich *O' fié ∞ túsh!* VC 1, 28.

Auch ohne vorhergehenden ausruf wirkt eine einfache kräftige satzpause inmitten des verses manchmal ähnlich: sie absorbiert die folgende senkung.

Bright thoúgh it seém, it is not the same Laurel 9
And thoú whó inhabitest the thrones [4]) Cycl 339
To flý with theé, fálse as thoú [5]) Rem 2, 4
To-níght, I' shall make poor work of it Faust 2, 363
Thou dárest to speák — sénseless are the mountains
Hellas 475.

Rossetti glaubte auch hier Sh verbessern zu sollen, indem er die konjunktion *as* einfügte, wofür ihm aber niemand dank wissen wird: denn wenn je, so ist im letztgenannten

---

[1]) Auch Swinburne l. c., p. 202 findet, dass die einfügung des *to* den effekt des ausbruches abschwächt.

[2]) l. c. "I know of no instance in which Sh certainly used internal truncation in five-foot iambic."

[3]) p. 49 u. abh.

[4]) Von Rossetti durch eingeschobenes *too* ergänzt.

[5]) Denn das schema verlangt 4 hebungen, und 1, 4 ist nur versehentlich dreihebig gelassen worden.

vers die auslassung der senkung gewollt, und es ist nicht immer Homer, der schläft, sondern wir, die träumen.

Einige weitere fälle, in denen wir eine skansion nach unserer theorie empfehlen, eine entscheidung jedoch nicht treffen möchten, sind die folgenden:

'Tis the same thing. I'f you knew as much [1]) Oed I 125
I have stolen oút, só that if you will Cycl 422
And so we sought you, king. Wé were sailing ebda 21
'Twixt thou and mé be, O that neither fortune MagProd 2, 179.

Den vorletzten vers misst Mayor mit doppelter accentverschiebung. [2])

β) in aufzählungen.

In jeder asyndetischen aufzählung liegt eine art abgeschwächten ausrufs vor. Sprechen wir einen satz wie „Alles wurde gemordet: weiber, kinder, greise; jung, alt; reich, arm!", so bemerken wir ohne weiteres, dass jedes der einzelnen nomina einen besonders starken accent trägt, jedenfalls einen um vieles stärkeren accent als wenn wir die reihe durch einfügung der kopula *und* unterbrechen. Jegliche art von aufzählung wird also dadurch kraftvoller, dass die kopula zwischen ihren einzelgliedern weggelassen wird, m. a. w. der rhythmische stoss auf den einzelgliedern verstärkt sich, sowie die zwischensenkungen unterdrückt werden. Hiemit haben wir — ohne es zu wollen — eine erklärung für ein sprachgesetz gefunden, das unseren interessen hier ganz fern liegt: ich meine das syntaktische gesetz mehrerer sprachen, wonach bei aufzählungen das nomen keinen (teilungs-)artikel zu sich nimmt: «*Tout s'enfuit*: *hommes, femmes, enfants*».

Für uns ergibt sich hieraus eine andere folgerung: die nämlich, „dass auch im vers bei gliedern einer aufzählung eine senkung gern fehlt". Auf diese erscheinung hat bereits Schick gelegentlich [3]) hingewiesen. Sie ist für Sh von un-

---

[1]) Siehe Rossetti's und Forman's konjekturen, bei Form II 330.

[2]) p. 240.

[3]) S. zb. Degenhart, M.: *Lydgate's Horse, Goose and Sheep.* Münch. Beitr. XIX, p. 37. Vgl. auch Reichel, a. a. O. Verfasser vorliegender abhandlung ist allerdings unabhängig von beiden auf obige theorie gekommen.

gemein hoher bedeutung und müsste es nach meinem gefühl auch für manchen anderen dichter sein, der der eingebung seines natürlichen empfindens lieber folgte als dem gebot der starren versregeln. Aus Shakspere sind mir 4 beispiele gegenwärtig, die zum teil eine falsche auslegung erfahren haben [1]):

So minutes, hoúrs, daýs, mónths and yeárs 3 H II 5, 38
In dróps of sórrow. Sóns, kinsmen, thánes Macb I 4, 35
Is not this buckled wéll? × *Rárely, rárely* Ant IV 4, 11
(×) *Teár for teár, and loving kiss for kiss* Tit V 3, 56.

Letzteres beispiel, welches fehlen der senkung im ersten fuss zeigt, ist allerdings von etwas freierer, jedenfalls aber ganz nahverwandter natur; ein analoger fall findet sich bei Sh: (×) *Fást and fáir* QMab IX 219. Weitere typische beispiele aus unserem dichter:

I have wrought moúntains, seás, wáves, and cloúds [2])
UnfDr 25
And the sméll, cóld, oppréssive and dank SensPlant III 11
But my bosom is cóld — wíntry cold R&H 587
So goód and bád, sáne and mad PBell III 22, 1
Wail, howl aloúd, Lánd and Seá Prom I 308
Leaf after leáf, daý by day [3]) SensPlant III 32
Trees behind treés, rów by row [4]) Faust 2, 46
Daý and night, daý and night R&H 284

für verba: *Cóme and sigh, cóme and weep* DirgeYear 2, vielleicht auch *I' am léft lóne, alóne* Rem 1, 8
Thy brother Deáth cáme, and cried Night 4, 1.

Überzeugende beispiele sind der refrainruf der geister im Prom *Down! down!*, den doch niemand als jambischen einheber lesen wird, der der furien *Come, come, come!* etc. —

---

[1]) s. König p. 17 (*howers, monthes*!!); p. 94 und S 116, S 117.

[2]) Dies zweifellos die authentische lesart; das von Rossetti eingefügte *and* geht auf eine korrektur der witwe Sh (*'Song of a Spirit'*) zurück — ein neues beispiel zu sovielen anderen!

[3]) Nach der ursprünglichen und, wie mich bedünkt, richtigen lesart.

[4]) Es sei jedem unbenommen, den vers ohne medial truncation mit fehlendem auftakt zu lesen. Für mich persönlich steht obige lesung ausser zweifel.

Beachten wir, dass in einigen der angeführten beispiele (wie *R&H* 587) der ausfall der senkung durch die leicht zerdehnbare natur der vorangehenden silbe wesentlich verdeckt wird. Noch mehr trifft dies bei *r*-haltigen wörtern zu wie in *Lóve, Desíre, Hópe and Feár* LHDF 54.

Zwei weitere beispiele bedürfen eines kommentars. In *Cenci* IV 1, 136 findet sich ein ruf (×)*Peáce!* (×)*Peáce!*, wo Rossetti ein (prosaisches) *husband!* einfügen will. Der gleiche zuruf ist allerdings *Charles* 2, 210 ohne pausen gebraucht. — Der in den drucken folgendermassen lautende vers *Prom* IV 242

Púrple and ázure, whíte, greén and gólden

weist in der handschrift die lesart *& green* auf, freilich herrscht an dieser stelle des manuskriptes ein rechtes durcheinander.[1]) Übrigens fragt es sich sehr, ob nicht Sh bei herstellung des druckms. dieses *and* wieder ausgestrichen hat, um häufung der kopula zu vermeiden, nachdem ja seinem ohr wie in sovielen anderen fällen die aufzählung ohne zwischensenkung viel wohllautender klang.[2])

Man wird nach dem entwickelten zugestehen, dass emendationen in mehreren der erwähnten beispiele unnötig waren. Es reichen eben die alten theorien nicht aus, wo Sh's verse zu messen sind, und wie Hans Sachs von dem ritterlichen sänger, dürfen wir mit bezug auf unseren dichter sagen

„Kein' regel wollte da passen,
und war doch kein fehler drin.“ [3])

3. Auf verderbnis des textes scheint das fehlen einer senkung zurückzugehen in den stellen *Oed* I 176; II 1, 19 (wo Rossetti eine allzu gewaltsame emendation vornimmt). Interessant ist die stelle *DemW* II 50, wo Sh gelegentlich seiner überarbeitung des *QMab*-textes eine senkung auszufüllen vergass. Ein ähnlicher umstand mag, ohne dass wir es ahnen, noch in manchem bisher unerklärten fall vorliegen. Zum

---

[1]) S. *Archiv* CII 310, CIII 319.

[2]) Woodberry behält die überlieferte lesart bei und verficht dieselbe mit einem metrischen exkurs, der zweifellos recht gut gemeint, aber — wie so oft — sachlich verfehlt ist (Woodb II 428).

[3]) Rich. Wagner's *Meistersinger* II.

schluss sei noch auf zwei stellen hingewiesen (*PBell* VI 25, 2; 32, 4), in denen Rossetti wohl grundlos fehlen einer mittleren senkung annahm.

c) Am versende.

Trochäische verse sind gern katalektisch, bes. im strophischen zusammenhang als gegensatz zu ihren akatalektischen nachbarzeilen. Das genauere über diesen punkt weist unser IV. kapitel aus.

B. Mehrere fehlende Silben.

Wie im fall mehrerer überzähliger silben (I B), liegt meist ein versehen des dichters zu grunde, wenn einem in geregeltem schema stehenden verse soviel silben fehlen, dass seine hebungszahl die norm nicht erreicht. Dies kommt namentlich vor im dramatischen vers zu beginn und am schluss von scenen, sowie bei geteilter rede, auch sonst, indem ein im entwurf unfertiger vers — sei es aus versehen, sei es mit absicht — nicht zur vollzahl seiner hebungen ergänzt wurde.

In *Oed* I 17, 19, 23 finden wir 6 halbverse, welche trotz der unparlamentarischen unterbrechungen als paarweise zusammengehörig zu betrachten sind. Als solche hat sie auch Forman erkannt, nur kommen bei seiner zählung die — wenn auch noch so unartikulierten — äusserungen des schweinevolks allzu kurz weg! — Ferner liegt ein fall vor, in dem zwei halbverse, die zusammen einen regelrechten fünfheber bilden, auch dann zusammengehören, wenn sie von einem weiteren vollvers unterbrochen werden; es sind die verse *Cenci* I 122 und 124. Wir haben uns den zwischenvers 123 (die antwort des grafen) als späteres einschiebsel zu denken, während die beiden nun getrennten teile im entwurf höchst wahrscheinlich direkt aufeinander folgten und darum als einziger vers gezählt werden sollten. Woodberry's neuanordnung der zeilen bedürfte nur noch einer kleinen änderung [1]) und sie wäre gutzuheissen.

Namentlich auszunehmen sind ferner einige sehr inter-

---

[1]) Nämlich so: *Would speak with you. — Bid him attend me in*
The grand saloon. — Farewell; and I will pray.

essante fälle, in denen weder flüchtigkeit noch bequemlichkeit des dichters vorliegt, die kürzung des verses vielmehr höheren intentionen diente. Die (von den bisherigen herausgebern und kritikern grausam verkannten) fälle sind die folgenden:

Hellas 813 *A far whisper* — —

Mit welch feinem empfinden ist hier eine scheinbare unregelmässigkeit höheren kunstzwecken dienstbar gemacht: der vers ist zeitlich vollkommen ausgefüllt durch das stumme hinhorchen der sprechenden. Der fall ist nicht vereinzelt. Die gleiche handlung mit einem in ähnlicher weise verkürzten vers findet sich in

Cenci III 1, 268 *Until ... What sound is that?* — —

Liesse sich nicht in analoger weise das fehlende glied der zeile *Cycl* 573 durch die handlung prächtig illustrieren? Solange getrunken wird, wird geschwiegen, der vers klingt ohne worte (aber vielleicht nicht ganz ohne taktmässiges geräusch) aus; mit *How now?* hebt ein neuer an. So könnte man sich schliesslich auch denken, dass in

Cenci IV 3, 4 *About his bed.* — *My God!* — —

die fehlenden silben inhaltlich und zeitlich ersetzt sind durch den schauder, durch die ängstlichen bewegungen der sprecherin.[1]) Sogar v. II 1, 179 des im ganzen recht regellosen *Oed* möchte ich wagen, unter diese rubrik zu stellen und die verkrüppelte zeile

Thus I! ————

in gedachter weise zu verteidigen; denn nicht ganz ohne grund kann Sh hier einen gewaltigen gedankenstrich haben drucken lassen.

In den meisten anderen fällen haben wir uns die genesis der betr. unvollständig überkommenen zeile so zu denken, dass beim ersten entwurf der und jener vers kurzweg abgebrochen, unfertig belassen wurde, weil eine neue idee den dichter zum beginn eines vollverses lockte, oder weil ihm gewisse worte zur ergänzung nicht rasch parat waren. Dem

---

[1]) Wenn man an Forman's druck festhält. In den originalausgaben fehlen gedankenstriche überhaupt. Schick plädiert dafür, die gedankenstriche vor den ausruf zu setzen: beachten wir jedoch, dass die verszeile unter zwei sprecher verteilt ist.

mit Sh's mss. vertrauten forscher ist es eine gewohnte erscheinung, dass der autor je nach bedarf des metrums raum für epitheta ornantia freiliess und die letzteren erst später bei der revision der skizze nachtrug: eine thatsache, mit der die textkritik oft zu rechnen hat und nur noch öfter rechnen sollte als sie es thut. Ein einziges lehrreiches beispiel, das für unsere auseinandersetzungen von bedeutung ist, sei hier dargestellt. In der urskizze zur *ONaples* schrieb Sh den vierten vers in folgender gestalt nieder

The Mountain's voice at intervals,

dh. er liess einen kleineren zwischenraum vor, einen grösseren hinter *Mountain's* frei: wie Zupitza[1]) wohl erkannte, in der absicht, später ein das metrum ergänzendes beiwort jenachdem zu *mountain* oder zu *voice* einzusetzen. In der that findet sich vor *voice* mit anderer tinte und ohne dass der zwischenraum ganz ausgefüllt wäre, das adjektiv *slumberous* eingetragen.

Dass ein solches caret dem auge des dichters oft entging, kann uns nicht wunder nehmen, wenn wir bedenken, wie seine originalmss. gewöhnlich *πολλα δ' ἀναντα κaταντα παραντα τε δοχμια τε* überschmiert waren.[2]) Wenigstens ist in verwickelten lyrischen strophensystemen stets ein versehen anzunehmen, da Sh auf gleichbau entsprechender glieder ungemein viel hielt und hier nicht leicht aus bequemlichkeit eine *short line* hätte stehen lassen. Unvollendete dramatische verse hingegen, wie sie uns bei Shakspere so oft entgegen treten, scheinen auch Sh nicht besonders beirrt zu haben. Inmitten der prächtigen zusammenhängenden schlachtenschilderung taucht *Hellas* 483 plötzlich ein unvollendeter vers auf; ebenso in Asia's erster rede *Prom* II 1, 12 ein dreiheber; das ms. weist nach *life* vier punkte aus: trotz dieses winkes wurde der vers später nicht mehr ergänzt und steht nun so, unvollendet inmitten eines sonst im schönsten sinne des wortes ‚vollendeten' werkes!

---

[1]) Im *Archiv* XCIV p. 18.

[2]) Ein solches moment signalisiert Zupitza, indem er zu einer gewissen zeile im *Prom* bemerkt (*Arch* CIII 320), Sh könnte dieselbe versehentlich vierhebig gelassen haben, da sie ziemlich lang war (sie überragt an ausdehnung selbst die umstehenden quinare).

Wir geben in folgendem eine aufzählung solcher zeilen, deren anormale kürze nicht in tieferen erwägungen begründet ist.

a) Ein einheber steht für einen fünfheber (1 fall)

Hellas 483, vielleicht nach dem vorbild anderer grosser dichter, vgl. oben.

b) Ein zweiheber steht

α) für einen dreiheber (1 fall): *Cloud* 2 u. 4 *From the seas and the streams* und *In their noonday dreams.* Da alle entsprechenden b-zeilen dreihebig sind, so stellt sich diese abweichung als überaus auffallend dar. Ich erkläre sie mir damit, dass der dichter zu anfang seines liedes über die durchzuführende strophenform mit sich noch nicht im reinen war, dass er sich bald einem variierten nebenschema zuwandte, wobei es ihm passierte, die korrektur des eingangs zu vergessen. Der fall ist keineswegs vereinzelt, vgl. *Quest* 1, 8 [1]); *Rem* 1, 4 [2]); und s. auch p. 9 u. abh.

β) für einen fünfheber (2 fälle): *Cenci* I 2, 1 u. 91, anfangs- und schlusszeile der scene! Über *Cenci* I 1, 122; 124; V 2, 19 ist bereits gesprochen worden. [3])

c) Ein dreiheber fälschlich

α) für einen vierheber (5 fälle): *Rem* 1, 4; sowie in einigen inmitten verwickelter strophenschemata stehenden versen, nämlich *ONaples* 145; ebda 164, letztere unregelmässigkeit hervorgerufen durch ein anderes kleines versehen [4]); *Hellas* 51; ebda 214. Die zahl von 4 hebungen wird für all diese verse durch das system gebieterisch gefordert.

In früheren ausgaben wies auch die zeile *Hellas* 657 die hier besprochene unregelmässigkeit auf: Sh's druckfehlerliste hat dieselbe berichtigt.

β) für einen fünfheber (1 fall): *Prom* II 1, 12.

---

[1]) p. 71 u. abh.

[2]) p. 76⁵ u. abh.

[3]) p. 80 u. 69 u. abh.

[4]) worüber weiter unten genaueres (IV. kap. IV, *litera* V).

d) Ein vierheber fälschlich für einen fünfheber (9 fälle).

ConstSing 2, 1 u. 2 — *HAp* 1, 3 — *Oed* II 2, 97 und ähnliche unfertige oder verderbte stellen wie *PAthan* I 566, 567; *MagProd* 2, 146; 3, 171.

In *Cenci* IV 2, 17 ist die unregelmässigkeit wegen der scenischen unterbrechung sehr verzeihlich: zwei personen gehen ab, während zwei neue auftreten, die ihre rede naturgemäss mit einem vollvers beginnen. Einen sehr ähnlich gelagerten fall haben wir in *MagProd* 3, 158, wo sich in der überlieferten lesart mehrere vierheber folgen. Ein versehen des übersetzers liegt ja zweifellos zu grunde, doch scheint die bisherige anordnung des textes dasselbe nur zu erhöhen.

In eine hitzige literarische fehde führt uns folgende stelle. In *Lament* 2, 3 steht

Fresh spring, and summer, and winter hoar.

Sh hatte die zeile harmlosen sinnes geschrieben: „nun stossen sich die weisen dran und brechen harte köpfe". Ob unserem autor der herbst in der feder oder im gedächtnis stecken blieb, wer will es entscheiden? Jedenfalls musste es frappieren, dass im selben vers sowohl die reihe der jahreszeiten als die der füsse eine lücke aufwies, und es war Rossetti nicht zu verargen, wenn er, auf einen vorschlag Fleay's hörend, "*autumn*" einsetzte. Über diese korrektur fiel nun Swinburne her[1]), und zwar mit wutschnaubenden ausdrücken wie "incredible outrage" — "atrocity" — "damnable corruption, for which one thousand years of purgatorial fire would be an unsufficient atonement". [2]) Über diese in-

---

[1]) *Essays and Studies* p. 230.

[2]) Lord Byron hat recht: *Poetic souls delight in prose insane.* Aber gerade mit diesem vers hatte ich Swinburne entschuldigt, als ich eines tages die kuriose entdeckung machte, dass unser grosser zeitgenosse obige invektive nicht einmal aus eigenem geschöpft, sondern dem kritiker in Sh's PBell VI 5:

"*Miscreant and Liar!*
Thief! Blackguard! Scoundrel! Fool! Hell-fire
Is twenty times too good for you"

abgeborgt habe. Hätte Sw. statt dessen eine seite weiter gelesen und sich strophe 12 desselben gesanges als devise entlehnt! Aber es muss

vektive urteilt Mayor ebenso kühl wie richtig: "But this way of talking, if it is not mere foolish affectation, seems to me downright madness." [1]) Für die korrektur selbst will sich Ellis nicht erwärmen, die erzielte wirkung kommt ihm so überaus lahm vor. [2]) Ich persönlich kann mich dem gedanken nicht verschliessen, dass Sh selber *autumn* eingesetzt haben würde — nicht den jahreszeiten, wohl aber dem metrum zu liebe —, falls er auf den fehler aufmerksam gemacht worden wäre.

Der in früheren ausgaben (noch bei Forman) kurze vers *Hellas* 755 ist durch die erwähnte druckfehlerliste endgiltig berichtigt; *L&C* V 26, 3 ist mit vermeidung jeglicher verschleifung normal fünftaktig zu lesen. Zwei von Mayor p. 251 und 252 angeführte stellen *Death I* 1, 4 und *SumWint* 3 gehören nicht hieher: bei ersterer liegt Mayor's lesart ein druckfehler zu grunde, bei letzterer ist fehlen des auftaktes anzunehmen, nicht fehlen eines schmückenden beiworts.

e) Ein fünfheber fälschlich für einen sechsheber.

Nur zwei fälle, wo am schluss einer spenserstanze ein gewöhnlicher *heroic* steht: *OnLeavingLW* 2, 9 und *L&C* IV 18, 9

"I prithee spare me"; — *did with ruth so take.*

Inwiefern dgl. metrische ungenauigkeiten freilich geeignet sein sollen, „eine glänzende klangwirkung" hervorzubringen, wie H. Richter [3]) meint, wird mir ewig unerfindlich bleiben.

Die sechs hebungen des alexandriners *Prom* IV 372 dürften, wie oben p. 9 auseinandergesetzt, unanfechtbar sein.

5. Versbewegung (Rhythmus).

Von den verschiedenen versbewegungen hat unser dichter mit glücklichstem griff stets diejenige gewählt, die den jeweiligen stimmungsgehalt seines gedichtes am besten wiederzugeben vermochte. Für die *Stanz1814*, die *VisSea*, den

---

doch wirklich auch für einen dichter ein reiz darin liegen, „als dozent sich einmal zu erbrüsten, wie man so völlig recht zu haben meint".

[1]) *Transact. Phil. Soc.* 1875—76 p. 450.

[2]) Ebda p. 463.

[3]) p. 309 ihrer Sh-biographie.

furienchor im *Prom* konnte es keinen bezeichnenderen rhythmus geben als den stürmischen ungleichmässig steigenden (sog. anapästischen); für das fröhliche dahinsegeln der wolke kein besser entsprechendes als ein aus jamben und anapästen gemischtes, in kurzen verschen auftretendes metrum; im *BSrch* passt die anapästische bewegung des anfangs sehr gut zur beschreibung des am kabeltau schaukelnden schiffes. Das studium von *ToWillSh I* zeigt uns, dass zur schilderung des wilden meeres, der schiffahrt, zur erzählung von trug und gewaltthat die ungleichmässige bewegung, ruhiger gleichmässiger rhythmus hingegen in den zarten schilderungen des familienglückes, beide mit grossem geschick angewandt sind. Den versen der naturstimmen *Prom* I 74 liegt gleichmässig fallende bewegung zu grunde: die stimme aus den wassern aber erzählt das schaurige ende des piloten auf dem wilden meer in ungleichmässig-steigendem rhythmus. [1])

Selbstverständlich tritt bei zugrunde liegender ungleichmässiger bewegung häufig ersatz der doppelten senkung durch die einfache ein, wodurch für den dichter eine erleichterung der versstruktur, für das gedicht aber eine wohlthuende abwechslung erzielt wird. [2]) Eine beschränkung dieser lizenz auf gewisse versstellen tritt nicht ein.

Der umgekehrte vorgang lässt sich für die gleichmässige bewegung nicht ohne weiteres vindizieren. Ein gleichmässig gedachtes strenges schema ist selbst bei Sh — dem man soviel emanzipation vorwirft — mit ungleichmässiger bewegung nicht gemischt; die blankverse, die meisten lyrischen formen sind nach dem haupttypus rein durchgeführt: nur muss man sich immer wieder vorhalten, dass unser dichter die grenzen der verschleifung sehr weit gesteckt hat. Auf grund dieser erwägung gelangen wir zu einer anderen würdigung der Sh'schen verstechnik und finden eine gewisse sorgfalt und regelmässigkeit auch in seiner wahrung der versbewegung.

Andrerseits soll nicht geleugnet werden, dass Sh das

---

[1]) Von H. Richter in ihrer übersetzung nicht nachgeahmt.

[2]) Vgl. in der antiken verslehre den ersatz der daktylen durch spondeen, der jamben durch tribrachys.

aus gleichmässiger und ungleichmässiger bewegung gemischte metrum besonders bevorzugte. Die ganze epyllie *R&H* kann uns hiefür als beispiel dienen; hier lösen auch gleich- und ungleich bewegte partien einander ab. "The metre", urteilt Sh selber [1]), "corresponds with the spirit of the poem, and varies with the flow of the feeling."

Bei bestimmung des versmasses für solche freier bewegte gedichte wird es sich darum handeln, einen dem ganzen zu grunde liegenden haupttypus zu erkennen. Ähnlich drückt sich einmal Mayor aus, indem er sagt [2]): "The rhythm of the lines must be interpreted by the general rhythm of the piece". Gleichwohl scheint dies keine allzu leichte aufgabe zu sein: denn bei Mayor selbst laufen beispiele grober verkennung des grundrhythmus unter. Ein gewisser Dr. Angus [3]) skandiert sich aus der *Skylark* anapästische bewegung heraus und stellt Sh's

Hail to thee, blithe Spirit!
Bird thou never wert

neben Thomas Moore's *'Tis the last rose of summer*
Left blooming alone.

Die beiden anfangszeilen des gedichtes *Irv II* weisen zweifellos fallenden (daktylischen) rhythmus auf:

Ghósts of the deád! have I nót heard your yelling
Rise on the níght-rolling breath of the blast?

Gleichwohl ist die grundbewegung des liedes als steigend (anapästisch) zu bezeichnen. Wie dem schaffenden tonkünstler eine bestimmte taktart im ohr klingt, in deren rhythmus er seine melodien einzukleiden im begriff ist, so schwebte dem schaffenden dichter hier eine steigende bewegung vor, nur dass er im interesse der wuchtigen anrede *Ghosts!* sowie des eindrucksvollen wortes *rise* unwillkürlich den doppelten auftakt unterdrückte. [4])

---

[1]) An Peacock, 16. Aug. 1818, zb. bei Woodb II 421.

[2]) *Transact. Phil. Soc.* 1877–79 p. 270.

[3]) *Handbook of the English Tongue* p. 359, citiert nach Mayor ebda p. 257.

[4]) Vgl. p. 72f. u. abh.

III. Die verschiedenen Versarten bei Sh.

Einen summarischen überblick über die verwendung der bedeutenderen metren bei Sh gibt Mayor p. 223—226 seiner spezialstudie. Einige wenige bemerkungen finden sich auch bei S 360; 373; 416 und 219 verstreut. Die resultate beider forscher bedürfen in mancher hinsicht der berichtigung.

Da wir gelegentlich der behandlung der strophenformen in unserem IV. kapitel eingehend von den versarten zu sprechen haben werden, so begnügen wir uns an dieser stelle mit einem hinweis auf die bemerkenswertesten versrhythmen und eine kurze charakterisierung derselben.

A. Gleichmässiger („jambischer“ bz. „trochäischer“) typus.

a) Einheber sind bei Sh nicht so selten wie bei anderen dichtern. Sie finden sich nur neben mehrhebigen versen, und gerade dieser gegensatz ist es, der ihnen ganz wunderbare musikalische effekte verleiht, so in *MagnLady* am schluss, *ToJane* in der mitte und am schluss jeder strophe, vgl.

The stars will awaken,
Though the moon sleep a full hour later,
To-night;
No leaf will be shaken
Whilst the dews of your melody scatter
Delight. ToJane 3.

Ein kurioser einheber *Where* des fragmentes *ToMary III* ist natürlich nicht, wie die drucke ihn geben, als selbständige einhebige strophenzeile aufzufassen, sondern als unvollendete zeile des entwurfes, wo Sh wie oft das reimwort notierte, die anderen das metrum füllenden worte aber für die revision freiliess.

b) Zweiheber treten als motiv zu verschiedenen geisterchören in *Prom* auf. Ihre leichte feenhafte bewegung ist, wie Vida Scudder einmal bemerkt [1]), höchstens mit der von Ariel's sängen im *Sturm* zu vergleichen; in beiden waltet die frische

---

[1]) *On Prometheus Unbound*, in The Atlantic Monthly 1892, July, August.

trochäische bewegung kurzer zeilen vor, in denen Sh wie Shakspere die feenstimmen haben sprechen und singen lassen. Sodann finden wir zweiheber recht häufig im verein mit mehrhebigen versen, wo sie — ähnlich wie die einheber — sehr melodiös wirken, vgl. das malerische poem *VC XI,* oder die prächtigen lyrischen nippsachen wie *Mutab II:*

The flower that smiles to-day
To-morrow dies;
All that we wish to stay
Tempts and then flies.

Schluss: *Dream thou — and from thy sleep*
Then wake to weep.

Liebevolles versenken in die musik solcher zeilen wird einen jeden nicht nur den akustischen reiz, sondern geradezu die poetisch-oratorische bedeutung solchen rhythmuswechsels erkennen lassen. Die drängenden dreiheber singen einen hoffnungsreichen gedanken; die kürzeren zweiheber, die eben durch ihre unerwartete kürze unsere metrische erwartung abschneiden, wirken in der that wie die enttäuschung, von der sie klagen. Dass im ganzen gedicht form und inhalt sich in so vollkommener weise decken, ist natürlich nicht zu erwarten, noch auch zu wünschen: es genüge, dass die ideen des eingangs die prachtvolle form gezeitigt haben!

c) Dreihebige verse finden wir als motiv reizender lyrischer stücke, der *Skylark,* der *L'Far'* u. v. a.

d) Der vierheber hat eine doppelte aufgabe. Einerseits wird er, in ähnlicher weise wie der soeben besprochene vers, zu lyrischen ergüssen, namentlich reflexionen düsterer art verwendet: so finden wir ihn in *LEug, InvMis, LovPhil, Music I, Invit, Guitar, LLerici.* Andrerseits ist er das metrum der idyllen und einfacheren epyllien oder balladen wie *Wand Jew, R&H, MaskAn, PBell; Ghasta, MarDream* usw.

e) Der fünfheber, die gewöhnlichste und brauchbarste versart, ist die form aller ernsteren poesie, der grösseren epen, der bedeutenderen lyrischen schemata u. dgl. Besondere beachtung verdient der blankvers κατ' ἐξοχήν, dh. der fünfmal gehobene reimlose vers. Derselbe spielte bei

Sh anfänglich eine ungewohnte rolle: die des lyrischen und epischen verses, späterhin wird ihm diese doppelte funktion entzogen und er gehört ausschliesslich noch der dramatischen gattung an.

Von den jugendlichen lyrischen und epischen poesien in bl-v. sind zu erwähnen grosse teile aus *QMab*, die gedichte *Star, To Ireland* in seinem zweiten teil, *To Harr I* [1]), das fragment *Silence*, die übersetzungen der elegie auf Adonis von Bion, der elegie auf Bion von Moschus, und der herrliche *Sunset*, der schon eine hohe stufe der technischen vervollkommnung bezeichnet; denn er repräsentiert uns „die ersten zeilen, in denen die sprache ganz mit Sh's genius erfüllt ist und in ihrem rhythmischen flusse der stimme eines neuen dichters folgt, mit einer so klaren, zu herzen gehenden und ureigentümlichen musik, wie wir sie bei Milton und Shakspere vernommen". [2]) Der *Sunset* bleibt die letzte lyrische bl-v. poesie, kurz vorher hatte Sh seinen *Alastor* in derselben form gedichtet; auch hier sind die verse „von einer selten erreichten majestät und einem musikalischen zauber, die Sh's beginnende meisterschaft in der handhabung des verses ankündigen". [3])

Dramatischen bl-v. enthalten: *Prom, Cenci, Orpheus, Oed, Hellas, HellProl, UnfDr, Charles, Tasso*; *Cycl, MagProd, Faust* (letztere drei übersetzungen). Der vers der *Cenci* wird von einem der berufensten [4]) mit folgenden worten charakterisiert: "The bl-v., while evidencing imaginative familiarity with the minor Elizabethans as well as with Shakespeare, . . is yet essentially modern and Shelleyan . . . The verse moves on with an almost conventional ease", und "The verse moves with the majesty of that of Sophocles, and with something of the limpid serenity of the prose of Plato". Die über-

---

[1]) welches Dowden formell und inhaltlich als nachahmung von Wordsworth's *Tintern Abbey* erkennt.

[2]) Nach Woodb III 496.

[3]) H. Richter, biographie p. 213.

[4] Todhunter, l. c., p. 118 und 171.

setzungsverse des *Cycl* werden von anderer seite[1]) als zierliche, fliessende englische bl-v., und die ganze übertragung als ein meisterwerk der übersetzungskunst gelobt.

Wie angedeutet, hat Sh die jambischen trimeter des *Κυκλωψ*, die assonierenden oder frei reimenden verse des spanischen und oft auch die reimenden verse des deutschen dramas durch den bl-v. wiedergegeben. In dieser emanzipation von der vorlage hat Todhunter den grössten mangel der übertragungen erblickt, und Sh selbst handelte gewissermassen seinem prinzip zuwider, da er nach Medwin's bericht[2]) als erstes erfordernis einer guten übersetzung die strengste wahrung der originalversform hinstellte. Trotz seines bedenkens findet nun aber Todhunter das Sh'sche verfahren im *MagProd* insoweit gerechtfertigt, als der spanische assonierende viertakter — an sich eine schwer wiederzugebende versart — dem englischen ohr allzu fremdartig klinge[3]), und plädiert nur für die paarweise reimende kurzzeile als ein passenderes äquivalent für die spanischen *redondilla*verse. Sh's freiheit dem deutschen original gegenüber verurteilt er auf's schärfste.[4])

Bez. der wirkungsvollen und in der literatur sehr gewöhnlichen verwendung des reims am ende von bl-v.-tiraden ist zu bemerken, dass dieselbe bei Sh nur ein einziges mal (*Oed* II 1, 191) nachzuweisen ist. Es war also offenbar prinzip, dass der dichter seine blankverse durchgängig reimlos gestaltete. Gelegentlich der revision der *QMab* hat er sich sogar ernstlich damit befasst, einige in der ersten ausgabe zufällig reimende zeilen durch umstellung oder durch wahl anderer termini reimlos zu gestalten, vgl. Forman's anmerkungen III 372 u. 375. Im *Alast* hat sich gleichwohl ein reim eingeschmuggelt (668 : 669). Die übersetzungen aus

---

[1]) H. Richter ebda p. 386.

[2]) *Life of Sh.* II 15: "For, in Sh's own words, he held it an essential justice to an author to render him in the same form."

[3]) p. 212, 218 u. 219.

[4]) p. 220 ff. Schonender drückt sich H. Richter p. 559 aus: „Wie Mephistopheles auftritt, macht der dichter es sich dann in reimlosen jamben bequemer“.

Calderon und Goethe sind, trotzdem die vorlagen gereimt (oder assonierend) waren, soweit der fünfhebige vers das schema ist, reimlos gehalten. Im *Oed* ist der orakelspruch in quinaren nach der ordnung a b b a gereimt, desgleichen im *Prom* die rede der lieblichen oceaniden inmitten grösserer reimender chorpartien I 664–671; 752—759; 801—806. An der erstgenannten stelle (v. 664) verrät die einführung des reims besondere feinheit, wie Todhunter[1]) trefflich illustriert: "The breaking into rhyme, as [these fair spirits] come flying through the air like comforting angels, is like the sudden outbreaking of the sun through a cloud .... A fitting introduction for the beautiful lyrics that follow!"[2])

Die schönheit und der wohllaut des Sh'schen *blank verse* ist von allen nachgeborenen dichtern Albions anerkannt worden; so hat beispielsweise Tennyson oftmals Sh's als „eines der grössten meister des englischen blankverses" gedacht.[3])

f) Der sechshebige vers ist, seiner taktzahl entsprechend, der vers der majestät. Er ist es, der die spenserstanze und ihre zahlreichen nachbildungen würdevoll abschliesst. Für kleinere lyrische sachen war er selten zu benutzen, da ihm die für die lyrische sprache erforderliche geschmeidigkeit und niedlichkeit abgeht. Die wilden *Stanz1814* weisen ihn, in buntem wechsel mit längeren und kürzeren ungleichmässig bewegten versen, auf; in *Hellas* findet sich ein chorgesang (1008) aus reinen sechshebern.

g) Der siebenheber (septenar) ist ein wegen seiner ausdehnung selten verwendeter vers, der nur in den erwähnten *Stanz1814* und an bekannter stelle im *Prom* (I 763) figuriert.

---

[1]) p. 147.

[2]) Diese bemerkung reproduziert 12 jahre nach dem erscheinen von Todhunter's buch Vida Scudder, l. c., in etwas geänderten ausdrücken, ohne Todhunter's als ihrer quelle zu gedenken. Auch Helene Richter stattet ihre artikel und bücher mit den resultaten der bisherigen detailforschung reichlich aus, ohne ihre lieferanten auch nur mit einem wort zu erwähnen. Ein Scapin mag ja wohl „sein gut nehmen, wo er es findet" — in der wissenschaft war das bis heute nicht mode.

[3]) *Tennyson, A Memoir by his Son*, Tauchnitz Ed. I p. 88.

B. Ungleichmässiger („anapästischer“ bz. „daktylischer“) typus.

a) Ungleichmässig steigende oder fallende einheber abwechselnd mit längeren versen wirken ähnlich melodiös wie die gleichmässig bewegten; man lese zb. die gedichte *Autumn* und *Fug.*

b) Zweiheber sind im *Oed* zu strophischer bildung benützt u. zw. für das solo der bremse und für den wilden schlusschor. Im schweifreimsystem treten zweiheber gerne dreihebigen schweifzeilen gegenüber, vgl. die wohlbekannten gedichte *SistRosa, Cloud, Arethusa* u. a.; sodann *FArab, L'When the lamp'* etc.

c) Das gewöhnlichste mass für die ungleichmässige bewegung ist der viermal gehobene vers. Viele balladenartige, viele leidenschaftliche gedichte treten im gewand dieses metrums auf, so die ersten — nach Scott's vorlage[1]) geschmiedeten — balladen aus *StIrvyne* und *VC*, die *VisSea, Liberty, Music II* u. ä.

d) In mehr als vierhebigen versen ist die ungleichmässige bewegung von Sh nicht angewendet worden, und mit gutem grunde. Selbst in anapästisch-daktylischer umgebung sind die fünf-, sechs- und siebenheber höchstens mit doppeltem auftakt ausgestattet und weisen im übrigen gleichmässigen gang auf, vgl. *Stanz1814, LNapoleon.*

Die technik der ungleichmässigen bewegung ist bei unserem dichter keineswegs vollkommen. Seine ungezähmte fantasie riss ihn im drängenden metrum vorwärts, sodass er nur allzu häufig inhaltsschwere und satzhochtonige wörter in die senkung zwängte. Diese lizenz lässt sich namentlich in den jugendgedichten bemerken:

Ah! súnk in our sweét country's rápturous meásure
IrSong 10

Or the yélling ghosts ríde on the blást that sweeps bý
ebda 15.

Aber auch die reiferen werke weisen dieselbe auf:

---

[1]) worüber an entsprechender stelle im IV. kap. I, B, 5 genaueres.

From the stárk n i g h t *of vápours the dím* r a i n *is driven*
VisSea 3
Where the deáth-d a r t i n g *sún* c a s t *no shádow at noón*
ebda 47.

Vielleicht sind es freiheiten dieser und ähnlicher art, welche dem englischen ohr als kraftvoll und neu imponieren, wie man nach Todhunter's urteil[1]): "There is something vigorous and new in these leaping anapæsts" meinen könnte. Unserem ohr klingt dieses galoppmass, zumal in versen wie den oben erwähnten, recht unerquicklich.

---

[1]) Über die *VisSea*, p. 186.

Drittes Kapitel.

Versschmuck.

«De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.»
(Paul Verlaine.)

Unter dem gesamttitel *Versschmuck* fassen wir alle diejenigen verserscheinungen zusammen, die — für den regelrechten bau eines verses oder selbst einer strophe an sich nicht erforderlich — doch nach altehrwürdigem brauch mit mehr oder minder vorliebe angewandt werden, um den versen besonderen wohllaut und verschöntes ebenmass zu verleihen. Leider müssen wir es uns hier wie sonst in unserer abhandlung versagen, auf theoretische erörterungen einzugehen: unsere folgende disposition des stoffes wird hoffentlich auch ohne solche klar und plausibel erscheinen.

Meist sind es klangliche effekte — durch erregung verwandter reize auf unser ohr erzeugt — welche dem vers in nachdrücklichster weise wohllaut und ebenmass verleihen. Es sind dies, neben den in ihrer wirkung unbestimmten kunstmitteln wie vokalhäufung, konsonantenhäufung, namentlich die assonanz und alliteration, sowie als vollkommenste stufe: der reim.

Von kunstmitteln wie vokalhäufung, konsonantenhäufung und vokalspielen haben wir in den metrischen theorien noch weniger vernommen. Sh hat eben auf dem gebiet feinerer wortmelodik triumphe gefeiert wie kein zweiter vor ihm. Die

neuere französische dichterschule der dekadenten wandelt, wenn auch völlig unbewusst, auf Sh's spuren. „Sh hört in den dingen überhaupt nur die musik, und sein dichten ist ein leiden an den grossen harmonien."[1]) Diese neuerung der versdekorierung mit reichstem schmuck bleibt als ein unvergängliches verdienst unseres meisters bestehen, und ist umso grösser zu nennen, als er hier allereigenste pfade schritt, pfade, die keiner vor ihm wandelte, als er hier aus sich selbst heraus geschaffen und durch sein vorbild gelehrt hat, was als eine der ersten bedingnisse schöner dichtersprache aufzufassen wäre: der wohllaut, die nuance — ohne dieselben als erste bedingnis der poesie hinzustellen, ohne wie jene französischen poeten einseitiger formkünstler zu werden! *De la musique encore et toujours!*

Auf den melodischen zauber vieler Sh'scher verse hat man von jeher rühmend hingewiesen[2]), ohne sich der faktoren bewusst geworden zu sein, welche sich in Sh's meisterhand zu solch glücklicher gesamtwirkung vereinigten.

I. Versschmuck durch Vokalkombinationen.

A. Vokalhäufung.

V. Scudder preist in ihrem mehrfach angezogenen artikel die fülle von harmonie, die Sh aus dem gleichen instrumente des reimlosen theaterverses zu ziehen vermochte, und stellt den lenzgleichen, milden, harmonischen, vokalreichen vers Asia's dem harten, wuchtigen, konsonantenreichen und vokalarmen verse des *Prom* (im I. akt) gegenüber. Sie hört aus den worten Jupiter's zu anfang des dritten aktes einen schrillen metallklang heraus, verbunden mit der pompösen

---

[1]) R. Kassner, *Die Mystik, die Künstler u. das Leben* etc. Leipzig 1900, p. 80.

[2]) Drei belegstellen unter vielen: Todhunter p. 153: "Sh has (here) made English blank verse the native language of elemental genii"; p. 171: "the exquisite melody of sound, which (is) peculiarly Sh's own"; V. Scudder, l. c.: "He has the power to sing melodies which seem echoes of unearthly music".

pracht affektierter majestät, welche die fülle der vokale verleiht.

Zunächst liegt freilich nichts näher als die frage, ob der dichter solche klangliche effekte wohl beabsichtigt haben mag? Denn mit der erkenntnis künstlerischer absicht resp. waltenden zufalls steht und fällt jeder wissenschaftliche hintergrund für die beschäftigung mit solchen fragen. Selbst bei unserem Sh wird es gut sein, sich prinzipiell auf einen skeptischen standpunkt zu stellen und in vielen fällen, wo nebeneinander stehende worte durch klangliche effekte verkettet sind, das walten eines freundlichen zufalls anzuerkennen. Erst mit einer solchen allgemeinen *reservatio mentalis* werden wir zu einer gerechteren beurteilung der Sh'schen technik gelangen, und die beispiele, in denen künstlerische absicht zweifellos vorliegt, an wert und bedeutung gewinnen sehen. Wir werden erkennen, dass Sh mit einem so überaus delikaten kunstmittel keineswegs verschwenderisch um sich wirft, sondern nur durch die zu schildernde bedeutungsreiche und malerische situation angeregt dasselbe einführt.

In der stimmungsvollen abendschilderung zu anfang von *J&M* (21) finden sich die melodiösen verse

— for the winds drove
The living spray along the sunny air
Into our faces; the blue heavens were bare,
Stripped to their depths by the awakening north;
And from the waves, sound like delight broke forth
Harmonizing with solitude, and sent
Into our hearts aërial merriment,

in denen reiche vokalklänge (*spray along, sunny air, into our* [zweimal], *blue heavens, sound like delight, harmonizing, aërial*) sich zu überaus glücklicher wirkung verbinden.[1]) Auch in Ione's erster strophe (*Prom* I 222) ist ein gewisser vokalreichtum auffällig.[2]) Freilich bleibt in fällen von so feiner

[1]) Die glückliche wahl der worte in dieser stelle hebt Todhunter p. 110 rühmend hervor.

[2]) In der darauffolgenden strophe ihrer schwester Panthea macht sich umgekehrt eine gewisse fülle von konsonanten bemerkbar. Es ist nicht ohne bedeutung, dass der name *Ione* vokalreich (5:1), der name

natur die individualität des hörers allein massgebend. Ein *Sic volo, sic jubeo* in wissenschaftlichen dingen wäre mehr denn abgeschmackt.

B. Vokalspiele.

Vokalspiele werden erzielt durch bewusste häufung von selbstlautern gleicher phonetischer gruppe, also von dunklen resp. helleren, oder langen resp. kurzen selbstlautern nebeneinander. Ich kenne eine einzige stelle, von der ich mir zu behaupten getraue, Sh habe darin ein vokalspiel absichtlich eingeführt; dieselbe findet sich *Alast* 494 und schildert das fliessen des baches:

The rivulet
Wanton and wild, through many a green ravine
Beneath the forest flowed. Sometimes it fell
Among the moss with hollow harmony
Dark and profound. Now on the polished stones
It danced; like childhood laughing as it went:
Then, through the plain in tranquil wanderings crept etc.

Der effekt der verschiedenen laute drängt sich dem ohr auf. Kurze und helle vokale schildern das lustige übermütige plätschern *(rivulet, wanton, wild, green ravine, forest)*; dunkle und lange malen die verborgene strömung unter dem moos *(among, moss, hollow, harmony, dark, profound)*; kurze dunkle und mittelhelle vokale charakterisieren das tanzen über die steine *(now, polished, danced)*; ganz helle das einem kinderlachen verglichene muntere plätschern *(like, child, laughing, as, went)*; das fernere ruhige dahinströmen vertonen die ruhigen hell- und dunklen klänge *(through, plain, tranquil, wanderings, crept)*: kaum dass ein einziger vokal den klanglichen effekt seiner nächsten nachbarn stört! Das ganze vokalspiel, in seiner wirkung, wie jedermann zugestehen wird, sehr nett und sinnig, scheint mir vom dichter beabsichtigt.

Panthea konsonantenreich (3:3). Im *Prom*-ms. erscheinen die reden der beiden schwestern unter einander vertauscht, s. *Archiv* CII 305. Warum wohl der dichter diese änderung vornahm?

C. Assonanz.

Vollkommener, weil deutlicher, wirkt die anwendung der vokalspiele, wenn nur ganz gleiche vokale benützt werden: assonanz. Zwei prächtige beispiele, in welchen mehrere langgedehnte *i* den beabsichtigten schlummerweich-träumerischen, sehnsüchtigen effekt in vorzüglicher weise hervorbringen, sind die verse, mit denen die mutter in *VisSea* ihr kind in schlaf wiegt: *But sleep deeply and sweetly . . . Dream, sleep! . . . To see thee no more, and to feel thee no more?* (VisSea 77, 80, 84), und der inhaltlich verwandte passus

They drank in their deep sleep of that sweet wave
Witch 69, 3.

Auch die zwei stellen *R&H* 985 ff. und die anfangszeilen von *IndSer* lassen sich hieher ziehen.

In mehreren fällen vereinigt sich die assonanz mit der alliteration zu einem doppelt wirkungsreichen klangeffekt, so in den verbindungen *bursting burthen; hideous heap; merry mariners; merry marriage; sad satiety* u. a.

II. Versschmuck durch Konsonantenkombinationen.

A. Konsonantenhäufung.

Solche konstatiert, wie erwähnt, V. Scudder in den ersten trotz- und klagereden des Prometheus. Ich möchte zur veranschaulichung eine stelle hierher setzen:

The crawling glaciers pierce me with the spears
Of their moon-freezing crystals, the bright chains
Eat with their burning cold into my bones etc. I 31,
ähnlich 380; 393 u. s.

Anschaulichere beispiele aber sind die folgenden:

Where Power in likeness of the Arve comes down
From the ice gulphs that gird his secret throne,
Bursting through these dark mountains like the flame
Of lightning thro' the tempest. MBlanc 16.

Das verhältnis der konsonanten zu den vokalen ist hier 2 : 1.

Their moss rotted off them, flake by flake,
Till the thick stalk stuck like a murderer's stake,
Where rags of loose flesh yet tremble on high

SensPlant III 66

(lautverhältnis = 2 : 1). Sehr interessant sind die folgenden verse, die die wogenbrandung des meeres schildern:

— — — *On every side*
More horribly the multitudinous streams
Of ocean's mountainous waste to mutual war
Rushed in dark tumult thundering, as to mock
The calm and spangled sky. Alast 340.

Die häufung der konsonantenreichen, in der skansion zu verschleifenden endsilben bringt hier den beabsichtigten gewaltsam drängenden effekt hervor.

B. Alliteration (Stabreim).

Die alliteration ist eine der am meisten untersuchten metrischen erscheinungen. Dass Zeuner in seiner abhandlung über die alliteration bei neuenglischen dichtern Sh unberücksichtigt gelassen hat, wurde schon eingangs erwähnt. Ich musste mir also auch im folgenden abschnitte selbst einen weg bahnen.

Welch widersprechende resultate die erforschung des stabreims bisher zu tage gefördert hat, kann aus Köhler's übersichtlicher zusammenstellung [1]) ersehen werden. Die folgenden kurzen leitsätze mögen dazu dienen, unseren standpunkt zu präcisieren.

a) Was die moderne verwendung der all[iteration], im lichte der historischen entwicklung gesehen, anlangt, so sollten die ausführungen Schipper's auf p. 68 vor allem mehr beachtung finden. Wir haben es nicht mehr mit dem ehemaligen versbindemittel zu thun, denn die moderne metrik besitzt

---

[1]) Köhler, Fr.: *Die All. bei Ronsard.* Münch. Beiträge XX, p. 17 ff.

andere kunstmittel, um verse und halbverse unter einander zu verketten und weist der all. nur eine sekundäre: rhetorische und musikalische rolle zu. Da also der stabreim sich in neuerer zeit vom metrum vollständig emanzipiert hat, so sind nicht mehr versteile, takte oder füsse für seine verwendung massgebend, sondern worte. Das nebeneinandersetzen von verwandtem (zusammengehörigem) oder konträrem ist als urstufe in der entwicklung des stabreimes anzusehen. Hieraus entsprangen alliterierende parallelstellungen allgemeiner art und formelhafte verbindungen wie *friend and foe; from top to toe; weal or woe.* Als nächst enge verbindung mehrerer wörter ist, wie schon der alte Homer lehrt, die des substantivs mit seinem epitheton ornans aufzufassen.

Diese primäre, historisch begründete gebrauchsweise der all. verwechsle man nicht mit einer anderen, ausschliesslich modernen, welche der poetik angehört und hier für onomatopoetische und rhetorische zwecke fungiert: für onomatopoetische, dh. zur klanglichen (musikalischen) ausschmückung von anschaulichen schilderungen; für rhetorische, dh. zur klanglichen unterstützung der inhaltlichen emphase, zur verstärkung des nachdrucks. In den beiden letztgenannten fällen wird sich die all. nicht nur auf benachbarte worte, sondern über mehrere verse erstrecken — aber, wie gesagt, lediglich in der rolle einer musikalischen beigabe, niemals eines metrischen bindemittels.

b) Hinsichtlich der betonung stabreimender silben fordern viele forscher, auf historischem grunde fussend, hochton für die alliterierende silbe: eine forderung, der im namen moderner dichtung nicht entschieden genug widersprochen werden kann! Andrerseits ist es freilich naiv, die wirksamkeit des stabreims auch auf stammauslaut, flexivische *s* und sonstige suffixe auszudehnen. [1])

c) Was die natur der reimenden konsonanten anlangt, so scheint Sh — von seinem musikalischen standpunkt aus

[1]) Wie Downer in seiner ausgabe der oden Keats' (Oxford 1897) thut, wenn er p. 57 u. 82 als alliterierend aufzählt *eyes : forest : creatures; pleasure : sips!*

vollkommen berechtigt — sehr weit zu gehen und stimmlose mit stimmhaften konsonanten, (p) mit (b), (tʃ) mit (dž) usw. zu reimen, beinahe möchte man glauben, auch *w : v*, was beispiele wie die folgenden nahelegen:

The wide world of waters is vibrating. Where
Is the ship? On the verge of the wave where it lay
VisSea 135

— — — *Beside the ways*
The waterfalls were voiceless PAthan II 3, 24.

d) Sh liebt die alliteration[1]; und nur wo der charakter eines gedichtes oder gedichtabschnittes ihrer verwendung abhold ist, wie bes. im dramatischen blankvers, vermissen wir sie. Epische oder lyrische schilderungen dagegen, in denen das malende element vorwiegt, wie *Alast*, *Epips*, *Prom* usw., weisen eine fülle der hübschesten all. auf. Die *VC*-poesien enthalten fast gar keinen stabreim; *L&C*, mit der länge des werkes verglichen, äusserst wenig; doch wäre der schluss voreilig, Sh sei sich in seiner frühesten schaffensperiode dieses kunstmittels noch nicht bewusst geworden: denn in *WandJew*, *QMab* und *Alast* lässt sich eine reihe der allerschönsten und wirkungsvollsten all. nachweisen.

Aus Sh's eigener feder besitzen wir ein urteil über den stabreim, das jedoch wegen des humoristisch-satirischen tons der stelle nicht in's gewicht fällt: in den fussnoten zu *PBell* Prol 36 bemerkt er witzig, die lesart *polygamic Potter* sei statt der ursprünglichen *dodecagamic* eingesetzt worden, weil "*the alliteration of the text had captivated the vulgar ear of the herd of later commentators*".

Im folgenden gedenken wir zunächst (I) von der verwendung der all. bei Sh zu sprechen und an der hand gewählter proben darzustellen, welche rolle dieselbe bei unserem dichter spielt. Entsprechend unserer obigen notiz haben wir zwei gruppen zu sondern: die durch grammatische oder logische wortverkettung gebotene und die rein klanglichen und

---

[1]) Vgl. Beljame, l. c., p. 75: «C'est un moyen dont Sh se sert très fréquemment, et avec bonheur, pour donner à son vers ou de la douceur ou de l'énergie, selon les sons qu'il répète.»

dekorativen zwecken dienende all.; jede der beiden klassen begreift einige unterabteilungen in sich. Ein II. abschnitt soll dann die kunstmässige stellung des stabreims näher beleuchten.

1. Wo hat Sh die All. gebraucht?

α) Grammatisch-logische alliteration.

a[1]) Parallelstellung bedeutungsähnlicher oder -gegensätzlicher wörter, sei es koordination mit konjunktionen oder auch ohne solche, sei es eine freiere nebeneinanderstellung.

Eine art all. des 'glottal catch' haben wir in der berühmten apostrophe *Earth, ocean, air* Alast 1; ähnliche verbindungen *SumEvCh* 8; *Invit* 67.

b. Eine häufige verbindung ist *beast* + *bird*; dieselbe ist selbstverständlich gemeingut nicht nur aller dichter, sondern auch der prosa. Bei Milton findet sie sich *ParLost* IV 600; 704 u. ö.; bei Sh *Alast* 13, *L&C* V strophe 5, 3; *HMerc* 37, 3; *PBell* VII 20, 1; *SensPlant* I 102; ähnlich (+ *bee*) Prom III 3, 19. — *birth* + *being* HMerc 73, 3 — *blossom* + *bud* + *blade* Proserp 4. An adjektiven ist bekannt die verbindung *best* + *brightest* Invit 1; aber auch bereits in *L&C* IX 22, 2 vorkommend — *brief* + *bold* Cenci III 1, 228 — *the broad and burning moon* Sunset 18.

c. Die bei Milton *Pens* 139 belegte zusammenstellung *caves* + *closest coverts* findet sich *Prom* II 2, 66 — *cradle* + *grave* ist eine von unserem Sh sehr bevorzugte gegenüberstellung *W&N* 24; *OLib* 17, 2; *TowFam* 2; *Charles* 4, 1; auch präpositional, s. weiter unten.[1]) — Als prächtige verbverbindung ist *cure* + *kill* MagnLady 5, 6 zu bemerken.

d. *dark* + *deep* L&C IX 36, 3; R&H 1138 — + *distant* LEug 20 — *dull* + *dense* Adon 43, 9.

f. *fate* + *fame* Adon 1, 8 — *forest* + *field*, oder auch + *floods* Prom III 3, 121; L&C I 2, 8 — *form* + *phantom* Adon 31, 1 — *friend* + *foe*, allgemein geläufige formel, DespairVC 13; L&C V 12, 6 — *frost* + *fire* Prom I 268;

[1]) p. 107f. u. abh.

II 4, 53 — *fruit* + *flower*, äusserst häufige verbindung, ebenfalls gemeingut der dichterischen sprache[1]), QMab III 194; VIII 119; L&C VII 29, 9; Prom I 188; III 3, 123; Epips 347; Triumph 124. Von adjektiven bemerke die zusammenstellungen *fair* + *faithful* Icicle; + *frail* Prom II 2, 13; + *foul* I 785 — *fast* + *far* findet sich öfter: QMab IX 219; PAthan II 3, 19; Prom I 526; Hellas 513. Echt Shelleyisch ist *fearless* + *free* QMab III 155; IX 115; L&C VII, 7, 8; ToWillSh I 2, 8; MaskAn 65 (= 66), 2; auch *fearless* + *fierce* L&C IV 26, 2; *fierce* + *free* Prom IV 163 — *frequent* + *frightful* QMab IV 42 — *frore* + *foggy air* L&C IX 25, 3. An verbalen verbindungen ist zu nennen *fail* + *fade* HIntB 20 — *float* + *flow* oder *flee* R&H 215; LEug 336.

g. *guides* + *guardians* Prom I 673 — *great* + *good* Alast 72 — *green* + *golden* Prom II 2, 75; IV 242 — *glide* + *glow* TowFam 19.

h. *hair* + *hue* TowFam 20; beachte die viergliedrige reihe HMerc 23, 4 — *hiss* + *hollow hum* PBell I 13, 4 — *nor hope nor health* StDejN 3, 1.

l. Eine sehr gewöhnliche — allerdings billige — stabreimphrase ist *light* + *life*, oder auch *love* mit einem dieser substantiva, auch im genitivverhältnis und verbal überall belegt. Von adjektiven bemerke *lone* + *lean* (eine art wortspiel) Solitary 2, 2 — *long* + *lonely* QMab II 168 — *loud* + *low* R&H 1008.

m. *majesty* + *might* Prom I 482; IV 482; HMerc 80, 8; + *mystery* Alast 199; 483 — *monarch* + *man* QMab III 170 — *murmur* + *motion* Alast 46 — *mean* + *miserable* QMab II 164 — *mute* + *moveless* L&C XI 11, 8; Prom I 67.

p. *pain* + *pleasure* QMab IV 149; + *pride* EpipsStud 172 — *plain* + *pool* Invit 49; beachte noch die viergliedrige reihe SensPlant III 60.

r. *rack* + *rain* Hellas 672 — *rare* + *regal* Alast 619.

s. *sight* + *sound* Alast 68; 298; MBlanc 128 — *silence* + *solitude* MBlanc 144 — *shade* + *shelter* QMab IV 126 — *subject* + *citizen* III 171 — *storm* + *steed* FArab 2, 1 —

[1]) Bei Milton nacheinander *ParLost* IV 644; 652.

swords + *sceptres* ToWillSh 1 4, 7; R&H 900. Von adjektiven ist die verbindung *sad* + *sweet* eine lieblingswendung Sh's, die er vielleicht Milton abgelauscht hat, vgl. *In her sweetest, saddest plight* Pens 57 [1]); s. QMab IX 184; L&C I 22, 1; ToLdCh 8, 3; R&H 211; 784; 1022; 1052; Prom I 671; 756; IV 201; ähnlich OWWind 5, 5; Skylark 90; und sehr hübsch in

Which now is sad because it hath been sweet
Prom II 1, 9
The sweetest lyrist of her saddest wrong Adon 30, 8.

Gern verbindet sich *solemn* mit anderen adjektiven, so + *serene* HIntB 7, 1; L&C III 8, 3; noch verstärkt durch doppeltes *so* MBlanc 78; + *slow* oder *sweet* Prom IV 166; L&C III 28, 7; V 24, 4; ähnlich V 41, 4; XII 16, 3; MBlanc 128 — *sweet* + *soft* oder *subtle* VC IV 20; L&C VII 2, 9; PAthan II 2, 10; R&H 808; Prom IV 450; + *strange* Prom III 3, 75. — *soar* + *sing* Epips 54, sowie in der reizenden stelle Skylark 10 — *spent* + *spilt* Tow Fam 9.

t. *touch* + *torture* Adon 40, 4 — *tender* + *true* UnfDr 9 — *torn* + *trampled* QMab IV 201 — *treacherous* + *tremendous* Alast 386.

w. Von den gliedern *waves* + *woods* + *wildernesses;* ebenso *wind* + *waters* + *woods* treten gern einige zusammen, so Alast 355; L&C V strophe 6, 8; 'ThFierceBeasts' 1; HPan 2, 7; MBlanc 10; StDejN 4, 2; Prom I 831. — *weal* + *woe,* eine alte formel, deren sich namentlich Scott gern bedient hat, HMerc 7, 3; Triumph 123 — *woe* + *war* War 69; Triumph 266 — *works* + *way* MBlanc 92 — *wild* + *wanton* Alast 495; HMerc 9, 7; + *weak* oder *wan* Cenci II 1, 42; Alast 139 — *worn* + *wan* LEug 3 — *wounded* + *weak* Epips 274 — *wake* + *weep* Adon 3, 2, häufiger aber subordiniert [2]); + *watch* Prom I 230; — *wax* + *wane* HIntB 4, 7; Epips 294.

---

[1]) Von anlehnungen an Milton'sche wendungen, zumal aus dem *Penseroso* und *Allegro* — den in den englischen schulen auswendig gelernten gedichten — ist auf diesen seiten mehrmals die rede.

[2]) Nämlich *wake to weep*, vgl. p. 109 u. abh.

b[1]) Stabreim, um das adjektiv, namentlich das schmückende beiwort, mit seinem substantiv zu verketten.

b. Mit einem substantiv wie *beam* (strahl) verbindet sich gern ein adjektiv wie *bright*, zb. QMab IV 61 — ein gewöhnliches beiwort von *bird* ist *bright* oder *beautiful*, zb. Alast 13; 281; — so *billow* = *breaking; blood* = *bitter; blooms* = *budding* oder *blown; bough* oder *branch* = *bare* oder *bleak; brand* = *burning; brother* = *beloved.* Selbstverständlich sind meine listen nicht erschöpfend; beispielsweise wären für b noch zahlreiche alliterierende verbindungen wie *balmy breathings; burning brain; bursting bomb; bursting burthen* beizubringen; mir lag nur daran, hier und sonst einige typische beispiele vielgebrauchter all.formeln zu geben.

c. *column* = *crystal* Alast 93 — *creed* = *cold* L&C XII 10, 6 — *crime* = *clinging* Prom I 454.

d. Zu *death* treten adjektiva wie *dark, dull, damp,* R&H 1004 (prädikativ); Adon 12, 5 — *delight* = *dear* Adon 25, 5 — *depth* = *dark* Alast 471.

f. Bemerke hier *faith* = *fond; fear* = *frenzying; fever* = *fierce; field* = *fresh; fiend* = *fierce; fingers* = *fleet; flame* = *fierce: flowers* = *fair* oder *fresh* (vielfach belegt); *fragrance* = *fresh.* Andere verbindungen sind *far fountains; fiery flood; frail form; fiery flight* usw.

g. *gate* = *gorgeous; gift* = *glorious; glen* = *gloomy; glowworm* = *gleaming* oder *golden; grass* oder *grove* = *green* oder *gray.*

h. *hair* wird oft als *hoar* bezeichnet. Wir wissen, dass die vorstellung von ergrautem jünglingshaar Sh sehr sympathisch erschien; sie lässt sich von Maimuna's bild und Southey's vers durch *PAthan* I 2; *Death* I 1, 3 bis *Epips* 264 verfolgen. Bemerke weiter *harmony* = *hollow; heart* sehr häufig = *hard* zb. ToHarr I 14; Sunset 35; L&C Ded 6, 7; auch = *haughty* Prom I 378 — *heap* = *hideous* (unterstützt durch assonanz) L&C X 23, 6.

l. *lake* und *land* = *lone, lonely* L&C IV 4, 3; L'That time' 2, 4 — *light* = *liquid* L&C XI 3, 7; Prom III 4, 17; auch in Southey's *Thalaba* VI 20 zu finden — *limbs* = *light,* aber auch *lean* oder *languid* Adon 11, 2; Alast 149; 248. Sehr gut wirkt die verbindung *lady-like luxuries* LettGisb 306.

m. Hier seien kurz erwähnt *mariner*, *marriage* = *merry* (durch assonanz unterstützt); *measure* = *mystic*; *mind* = *moody*; *moment* = *moving* + *making* (J&M 418); *mother* = *mighty* + *mild* (HMerc 96, 5); *mould* = *mortal*; *multitude* = *mighty*; *music* = *mighty*, *mute* etc.

p. *plain* = *pastoral*; *petals* = *pale* (Epips 3). Schon erwähnt wurde *Polygamic Potter*.

r. Zu *river* tritt *raging* ToWillSh I 4, 3; zu *rivulet* epitheta wie *running*, *rippling* [1]) SensPlant III 71; Alast 485 [1]); *the rávin is ready* Cycl 344.

s. *sea* liebt das homerische beiwort *salt* L&C III 31, 1; Prom III 4, 10; sonst finden sich *sunny*, *slumbering*, *silent* — *sleep* = *sweet* R&H 987; IndSer 1, 2 — *smile* = *sunny* QMab IX 170; L&C VIII 17, 3; XII 36, 8. *Song*, *sound* oder *strain* sind am häufigsten mit *sweet* verbunden; andere beiwörter sind *soft*, *solemn*, *soul-sustaining*. Ferner wären zu erwähnen *soul* = *servile*, oder *sweet*, oder *sun-like*; *springs* = *secret*; *stream*, *surge* verbinden sich in Sh's vorstellung gern mit dem begriff des *soft*, *silent*, *sluggish* (SensPlant I 47; IndSer 2, 2; Alast 87; 276; L'The cold earth' 3, 4).

v. *vale* = *vast* + *vacant* HIntB 2, 5.

w. Die natürlichen beiworte für *wave* sind *wild*, *wide* und *whistling*, so schon VC III, 3; dann ToWillSh I 1, 6 (präd.); Prom I 98; III 1, 71; MagProd 2, 69 — *watery way* findet sich LEug 134; dasselbe + *winding* schon L&C XII 33, 8 — *waste* und *wilderness* werden als *wide*, *wild*, *weary* oder *waste* bezeichnet, vgl. Alast 78; 141; 245; 54; Prom III 4, 14; bemerke auch *wintry wilderness* Epips 323 — *wind* = *wild*, *wailing*, auch *wanton*, bemerke insbes. *O, wild West Wind!* — *woods* = *wild* oder *whispering* — *works* = *wondrous* — zu *world* tritt das natürliche beiwort *wide* (vielfach belegt); seltener *waste* oder *wild*.

c') Von genitivverbindungen oder **präpositionalen** zusammenstellungen haben wir folgende ausdrücke zu notieren:

The clash of clanging wheels MaskAn 77, 3 — *thy country's curse* ToLdCh 1, 1; 2, 1 — *from the cradle to the grave*

[1]) Nach der angefochtenen lesart von Mrs. Sh's späteren editionen.

Frg'PeopleEngl' 7; MenEngl 2, 2 — *day after day* oder *day by day* passim — *dell of dew* Skylark — *drop of dew* Prom IV 523 — *dream in the dawn* UnfDr 1 — *fair in form* Retrospect 143 — *the fleet nymph's flight* Arethusa 2, 17 — *hells of hatreds and hopes* Prom IV 119 — *hues of heaven* Alast 197 — *lamp of learning* LEug 256 — *latest line of light* Retrospect 22 — *light of life* L&C V strophe 2, 3; Prom III 3, 6; *light of thy locks, my love* FArab 1, 1 — *measure of music* Prom IV 77 — *medicine for the mind* J&M 355 — *most musical of mourners*, wie Ackermann bemerkt hat[1]), eine nachahmung des Milton'schen *Most musical, most melancholy* (Pens 62): Adon 4, 1; 5, 1; 6, 5 — *the noiseless noon of night* Retrospect 15 — *pulse of pain* LEug 39 — *sacred sympathy of soul* ToIreland 2, 17 — *sandhills of the sea* Invit 56 — *sweet season of summer tide* SensPlant II 59 — *for our sweet sister's sake* Prom I 229 — *a spirit without spot*, prächtige verbindung Adon 55, 7; *spirit of solitude* Alast titel — *spray of the salt sea* Prom III 4, 10 — *star above the storm* Epips 28 — *stillness of solitude* Alast 590 — *web of woof* Alast 156 — *woe of war* QMab V 68 — *a world of woe*, eine echt Sh'sche phrase, L&CDed 3, 8; I 27, 4; R&H 631; aber auch im eigentlichen sinne WandJew II 143; Prom I 283; wie schon bei Byron an berühmter stelle

He, who grown agëd in this w o r l d o f w o e

In deeds, not years ChildeHarold III 5; *the world's wanderers* (titel); *the world's wilderness* L&CDed 8, 1; R&H 738; Adon 31, 7.

d') Zur verkettung von verben mit zugehörigem objekt oder subjekt, oder auch von verben mit adverbien.

Einige beispiele werden zur veranschaulichung genügen: *We bear the bier* Prom IV 10 — *to bleed in battle* Tale Soc 6, 2 — *the crew that crowd* Hellas 191 — *drop of dew that dies* Prom IV 523 — *the dust drinks the dew* L&C X 3, 5 — *force from force must ever flow* LEug 232 — *those groans are grief enough* Prom I 593 — *hunted by hate* Soli-

[1]) *Quellen, vorbilder, stoffe zu Sh's poet. werken.* Münchener Beiträge II, p. 32.

tary 2, 2 — *to laugh at lightnings* ToIreland 2 — *linger long* EpAnVers 17: wer möchte hier nicht an das bekannte gassenlied *Linger longer Loo* denken? — *a loved one lies low* VC III 4 — *lured by the love* Cloud 23 — *mocking its moans* Alast 425 — *moulded her mien and motion* SensPlant II 7 — *mourning the memory* Alast 707 — *murmuring in the musical woods* Alast 403 — *poisons the pleasure* QMab VIII 130 — *rocked to rest* Cloud 7 — *seeds are sleeping in the soil* L&C IX 24, 1 — *soft as . . the Sun* Epips 335 — *a spirit seizes me and speaks* Prom I 254 — *swan who soars and sings* Epips 54; 108 — *wake the wavelets* QMab VIII 24; *wake the world to work* HMerc 16, 6; *wake to weep* Hellas 227; Mutab II 21; Triumph 436 — *wasted by the woe* Tale Soc 5, 1 — *weak feet were weary* FArab 1, 7.

β) Rein dekorative alliteration.

Wenn die all., ohne durch die logische beziehung zwischen einzelnen wörtern geboten zu sein, zu dekorativen zwecken angewendet wird und als solche wirken soll, darf sie sich nicht auf nur zwei oder drei wortglieder beschränken; der sinnliche reiz, den sie auf das gehör ausübt, muss sich öfter wiederholen, um eine akustische beziehung herzustellen, da die logische in der hauptsache mangelt.

Onomatopoetische alliteration im eigentlichen sinn treffen wir bei Sh am allerhäufigsten an, u. zw. mit prinzipieller regelmässigkeit in naturschilderungen. Im weiteren sinne dient der dekorative stabreim dazu, irgend eine ausgedrückte handlung emphatischer zu schildern.

a') Onomatopoetische (musikalische) alliteration.

"'Tis not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an echo to the sense".
(Pope.)

Aus einer fülle der interessantesten beispiele lässt sich der unanfechtbare schluss ziehen, dass Sh fast nie versäumt, zur versinnlichung bestimmter lautwirkungen bestimmte stabreime anzuwenden. So wird der **b**-reim durchgängig zu dem zwecke gebraucht, das sanfte hauchen des windes darzustellen:

Images . . . That paused within his passive being now,
Like winds that bear sweet music, when they breathe
Alast 631

Flowers which . .
Breathed but of her to the enamoured air;
And from the breezes whether low or loud Epips 205.

Mit vorzüglicher wirkung verbindet sich im letzten beispiel der *l*- mit dem *b*-reim.

In ähnlicher weise wirkt die w-alliteration zur klanglichen darstellung aller abstufungen von mildem bis kraftvollem wehen, weben, flüstern und wogen. Windeswehen ist ausgedrückt in

Weary wind, who wanderest
Like the world's rejected guest WWand 3, 1.

Windhauch und wogenschlag:

The warring waves, the wild winds, sang her dirge
WandJew II 183

Like the vague sighings of a wind at even,
That wakes the wavelets . . . QMab VIII 24

The wide world of waters is vibrating. Where
Is the ship? On the verge of the wave where it lay
VisSea 135.

Waldweben:

Her voice came to me through the whispering woods Epips 201.

Zur selben lautfamilie gehört l, welches kosende, einschläfernde klänge charakterisiert, wie etwa in folgenden ungemein melodiösen versen:

Flowers, which, like lips murmuring in their sleep
Of the sweet kisses which had lulled them there Epips 203

Lining it with a soft yet glowing light:
Looks it not like lulled music sleeping there? Prom III 3, 72

Life of Life! thy lips enkindle
With their love the breath between them II 5, 48

[Burst from her looks and gestures] — and a light
Of liquid tenderness like love, did rise L&C XI 5, 6.

Solche in ihrer wirkung miteinander verwandte laute treten natürlich auch gerne zusammen und erzielen in ihrer

vereinigung einen nicht minder schönen klangeffekt. So gesellt sich **l** gern zu **w**, um sanftes windeswehen, wellenwogen zu versinnlichen:

The low wind whispers near Adon 53, 4
The moonlight lay
Upon a lake whose waters wove their play L&C IV 3, 4
[Some chambers]
Level with the living winds, which flow
Like waves above the living waves below Epips 517.

Für **b** + **l** vgl. die oben angeführte stelle *Epips* 205.

Der brauchbarste alliterationslaut ist **s**. Er hat heiteren charakter und versinnlicht meist helle deutliche klänge und sänge, ob lauter oder leiser. So in der bekannten stelle

And singing still dost soar, and soaring ever singest
Skylark 10
What sounds in softest murmurs broke
From the seraphic strings! WandJew II 155
When a soft and silver sound,
Softer than the fairy song . .
Was borne upon the wind's soft swell IV 120
[My soul] like a sleeping swan doth float
Upon the silver waves of thy sweet singing Prom II 5, 72
Wake sounds,
Sweet as a singing rain of silver dew IV 235
And from the singing of the summer birds,
And from all sounds, all silence Epips 208
All other sounds were penetrated
By the small, still, sweet spirit of that sound,
So that the savage winds hung mute around 330, vgl. noch WandJew I 254; Alast 198; 248; Ginevra 179 u. viell. 164—166.

Wir werden sogleich hören, dass der laut **m** im gegensatz zu *s* die entfernteren, undeutlichen, murmelnden klänge und geräusche schildert. Manchmal treten die beiden mit guter wirkung nebeneinander auf:

[By the light
Of wave-reflected flowers, and floating odours,]

And music soft, and mild, free, gentle voices,
And sweetest music, such as spirits love Prom III 2, 31
The music of the merry marriage bells,
Killing the azure silence, sinks and swells Ginevra 42,
ähnlich WandJew II 27.

Neben solchen musikalischen tönen bezeichnet *s* auch geräusche wie den wellenschlag vom leichten plätschern bis zum stürmischen brausen:

Which the wild sea-murmur fills,
And soft sunshine, and the sound
Of old forests . . . LEug 347
The storm-encompassed isles,
Where to the sky the rude sea seldom [1]) *smiles* LettGisb 37
No shade, no shelter from the sweeping storms
QMab IV 126, vielleicht auch L&C I 13, 7.

m charakterisiert, wie bemerkt, entferntere, dumpfe klänge:

My strain
May modulate with murmurs of the air,
And motions of the forests and the sea Alast 46; ebso 403.
The music of many murmurings SensPlant I 79, wozu
noch zwei *w*-stäbe in 78.

Dumpf ist der klang der trauer. Darum dient der *m*-reim häufig auch dazu, trauernde klänge zu versinnlichen:

What woundrous sound is that, mournful and faint,
But more melodious than the murmuring wind Orpheus 35
The lorn nightingale
Mourns not her mate with such melodious pain
Adon 17, 2 u. 35, 4.

Mit grundverschiedenem, aber m. e. prächtig charakterisierendem effekt wirkt der *m*-reim in der stelle

Image of thy cursèd mother,
Thy milky, meek face makes me sick with hate
Cenci II 1, 121.

---

[1]) Forman gibt auf grund der im übrigen nicht einmal zuverlässigen abschrift von Mrs. Sh *rarely*, um "redundancy of words beginning with *s*" zu vermeiden. Er hat also für Sh's all. wenig verständnis.

Neben diesen häufig verwendeten onomatopoetischen stabreimen seien einige seltenere fälle angeführt, als da sind: verwendung von **h** zur bezeichnung eines atmenden, pfeifenden geräusches in den beiden hochinteressanten versen

The heavy heart heaving without a moan Adon 35, 5 und
With hiss, and clash, and hollow hum PBell I 13, 4.

Die reichliche verwendung von **f** wirkt wie ein deutsches pfui! in dem fluch des *Prom*, der von I 262 bis 271 nicht weniger als 11 *f*-reime aufweist, vgl. auch den schluss des fluches 300 f, und jenen ganz ähnlichen fluch des *WandJew* IV 402, woselbst merkwürdiger weise die gleiche all. zu beobachten ist:

False fiend! I curse thy futile power!
O'er her form will lightnings flash etc.

Rohere effekte bringen **r** und **st** hervor; ersteres charakterisiert das rauhe, schroffe; *s*-konsonanzen dienen zur versinnlichung von kraft und kampf:

A burst of waters driven
As from the roots of the sea, raging and bubbling:
And in that roof of crags a space was riven L&C VII 11, 2.

In der stelle *Alast* 387 vereinigen sich die *s*-reime (das zischen der wogen andeutend) mit denen des *r* zu äusserst glücklichem effekt:

Seized by the sway of the ascending stream,
With dizzy swiftness, round, and round, and round,
Ridge after ridge the straining boat arose. Vgl. noch
Yea! not a stone shall stand to tell
The spot whereon they stood! QMab II 130
And struggling through its error with vain strife,
And stumbling in my weakness and my haste
Epips 250, s. auch SensPlant III 67.

b') Alliteration zum zweck der emphase.

In jenen mit dem schmuck des stabreims reichlich ausgezeichneten versen oder versgruppen, die keine schallnachahmung enthalten, dient das verweilen auf der gleichen

alliterierenden klangwirkung — in nicht weniger künstlerischer absicht — zur nachdrücklichen verstärkung der rede. Wir begnügen uns damit, zwei die erscheinung veranschaulichende stellen zu citieren und führen einige andere in zahlen an:

To images of the majestic past,
That paused within his passive being now,
Like winds that bear sweet music, when they breathe
Through some dim latticed chamber. He did place
His pale lean hand upon the rugged trunk
Of the old pine. Alast 629

I wound
Up the green slope, beneath the forest's roof,
With slow soft steps leaving the mountain's steep,
And sought those inmost labyrinths, motion-proof
Against the air, that in that stillness deep
And solemn, struck upon my forehead bare,
The slow soft stroke of a continuous etc. Matilda 3, und so VC XII 1; TaleSoc 5, 1; QMab I 10; IV 201; V 7; IX 36; Alast 84; 181; 243; MBlanc 102; 128; L&C Ded 10, 3; IX 26, 8; 34, 8; PAthan II 3, 19; 24; ToLdCh 13, 1; R&H 200; 338; LEug 134; 192; Cycl 343; Prom II 3, 81; 4, 15; 5, 60; III 4, 37; IV 17; Cenci I 3, 78; II 1, 3; SensPlant I 31; HPan 1, 6; Epips 108; 565; Adon 25, 4; 33, 9; 34, 5; 40, 7; 41, 5; 42, 8; 44, 5; 45, 7; Hellas 392; Ginevra 164; UnfDr 4; Isle 7; MagProd 2, 133 u. v. a.

2. Wie hat Sh die all. gebraucht? (Stellung der all.)

A. Zwei Stäbe im Vers

a) in cäsur und versschluss.

Enthält ein vers nicht mehr als 2 stäbe, so lässt sich eine möglichst günstige klangwirkung nur dann erreichen, wenn die reimenden laute genügend zeit haben akustisch zu wirken, d. h. wenn sie vor einer pause stehen. Versschluss und hauptcäsur, die zwei grossen pausen des verses, empfehlen sich also für den stab am meisten — ganz abgesehen von dem logischen moment, das hier mit herein spielt: denn aus logischen oder grammatischen gründen rücken gern die

bedeutungsvollsten wörter an die cäsur- und versschlussstelle.[1])

That mocked his fury, and prepared his fall QMab IX 37
By thy most killing sneer, and by thy smile —
By all the arts and snares of thy black den ToLdCh 13, 1
Which ne'er was loud, became more low R&H 1008
Which now is sad because it hath been sweet Prom II 1, 9
There was a Power in this sweet place SensPlant II 1
Which was the cradle and is now the grave TowFam 2.

Hieher lassen sich auch ziehen:

There is a snake in thy smile, my dear Cenci V 3, 136
Thou canst not soar where he is sitting now Adon 38, 4
What would cure, would kill me, Jane MagnLady 5, 6.

b) versanfang und -ende.

Durch den entschiedenen gegensatz zwischen versbeginn und versschluss wird ein besonderer nachdruck auf den stabreim geworfen. Ob der antwortende reim im 4. oder 5. fuss (eines *heroic*) ertönt, kann meines erachtens unmöglich von ausschlaggebender bedeutung sein: es genügt, dass die empfindung des schlusses wachgerufen wird.

Ah! sweet is the moonbeam that sleeps on yon fountain
And sweet the mild rush of the soft-sighing breeze VC XII 1
Had killed me, he had done a kinder deed Cenci II 1, 3
Our sweetest songs are those *that tell of saddest* th*ought*
Skylark 90
Too vast a matter for so weak a rhyme LettGisb 105
And struggling through its error with vain strife
Epips 250.

B. Drei Stäbe im Vers

werden nur in symmetrischer anordnung erfolgreich wirken, also

a) zu anfang, in der mitte (meist vor der cäsur) und am ende:

---

[1]) Es könnte verwundern, dass ein ten Brink (in *Chaucer's sprache und verskunst* p. 338 f.) diesen fall von wirkungsreichster alliterationsstellung nicht einmal erwähnt hat. Man beachte die schöne klangwirkung der oben citierten stellen.

Loading with loathsome rottenness the land QMab V 7
Have piled — dome, pyramid and pinnacle MBlanc 102
Soon pause in silence, ne'er to sound again L&CDed 10, 4
Death is dark, and foul, and dull R&H 1004
For your gaping gulph, and your gullet wide Cycl 343
Sweet as a singing rain of silver dew Prom IV 235
A lovely lady, garmented in light Witch 5, 1
Which wields the world with never-wearied love Adon 42, 8
Sublimely mild, a Spirit without spot 45, 7
And I wander and wane, like the weary moon
UnfDr 4.

Ahnlich, aber mit weniger guter wirkung:

It was a babe, beautiful from its birth L&C VII 18, 1
The amorous birds now pair in every brake Adon 18, 6.

b) Häufig in einem der beiden ersten und in den beiden letzten füssen:

Wild flew the meteors o'er the madden'd main FrgNich 14
With hiss, and clash, and hollow hum PBell I 13
Who vex this pleasant world with pride and pain
EpipsStud 172
Our breath shall intermix, our bosom bound Epips 565.

Ähnlich:

Sered by the autumn of strange suffering Alast 248.

Doch seien wir auf der hut, dass wir uns nicht in ein gebiet verirren, auf dem der blosse zufall schaltet, nicht die höhere künstlerische absicht waltet, ein gebiet, dessen erforschung — zwar wenig geistesarbeit gott sei dank! aber viele schweisstropfen kosten würde, ohne dass man ein nennenswertes resultat zu erzielen vermöchte; denn „vergebens wagt man, aus verständigen gründen sich zu erklären das verworrne schalten". Dass der dichter stellungen wie die sub A a) und B a) erwähnten zur erzielung höherer wirkung mit bewusster absicht anwandte[1]), dürfte wohl niemand be-

[1]) „Stellungen" *cum grano salis* zu verstehen. Wir sind nicht banausisch genug um einem dichter zuzumuten, er habe die konstruktion seines verses gemodelt, bis er für die stabreimenden wörter die effektvollste stellung erzielt hatte: er mag vielmehr solche gegensätzliche

zweifeln wollen. Das feld der wissenschaftlichen metrik ist aber noch viel zu wenig angebaut, die aufgaben zu dringend, die zeit zu kostbar, als dass man sich gestatten dürfte, seitenfüllende (und geistleerende) listen über zufallsspiele aufzustellen.

C. Möglichst dichter Stabreim (meist auf mehrere verse verteilt).

Aus einer grossen zahl von beispielen begnügen wir uns, einige typische fälle wörtlich zu citieren:

The sun had sunk beneath the hill,
Soft fell the dew, the scene was still WandJew IV 38
But could not hide the wasting woe
That wore my wildered soul away III 123
Thou fair in form, and pure in mind
Whose ardent friendship rivets fast
The flowery band our fates that bind Retrospect 144
His strong heart sunk and sickened with excess Alast 181
Darkness and death, if death be true, must be
Dearer than life ... L&C IX 34, 8
Spectres we
Of the dead Hours be,
We bear Time to his tomb in eternity.
Strew, oh, strew
Hair, not yew!
Wet the dusty pall with tears, not dew!
Be the faded flowers
Of Death's bare bowers
Spread on the corpse of the King of Hours! etc.
Prom IV 12
I loved — alas! our life is love SongTasso 1
The wind in the reeds and the rushes,
The bees on the bells of thyme,
The birds on the myrtle bushes HPan 6
O bid those beams be each a blinding brand ONaples 158.

---

wörter, deren kontrast schon durch ihre stellung wirkte, wenn angängig, noch mit all. ausgeschmückt haben, um den gegensatz zu potenzieren.

Ein schönes beispiel von stabreim, der mit den aufeinanderfolgenden versen wechselt:

Were all paved with daisies and delicate bells,
As fair as the fabulous asphodels,
And flowrets which drooping as day drooped too,
Fell into pavilions, white, purple, and blue SensPlant I 53.

Es sei noch verwiesen auf WandJew II 99 (*f*); IV 367—378 (prächtige, weit ausgesponnene stelle); QMab I 10; Alast 84; 243; 629—634 (*b* + *p*); MBlanc 102; 128; PAthan II 3, 19; LEug 192; Prom II 3, 81; 4, 15; 5, 60; III 4, 36; PromFragm (hübsch!); SensPlant I 31; EpipsStud 147; Adon 25, 4; 34, 5; 41, 5; Ginevra 164. Übrigens: *μηδεν ἀγαν!*

Im fall der verwendung mehrerer stabreime neben einander hat die metrische forschung seither auf die anordnung der reime ihr besonderes augenmerk gerichtet und darnach listen [1]) aufgestellt, denen man alle erdenkliche wichtigkeit und wissenschaftliche bedeutungsschwere anzuheften bemüht war — *credat Judaeus Apella.* Denn im allgemeinen kann dem dichter nichts ferner liegen, als neben den technischen anforderungen, die die verwendung der all. an sein können stellt, sich noch die weitere aufgabe einer besonders kunstmässigen anordnung der reime aufzulegen. Während ich also jegliche planmässigkeit in der anordnung mehrerer stabreime prinzipiell leugne, will ich nicht versäumen, auch aus Sh für verschiedene stellungen einige beispiele anzuführen: Für parallele anordnung —

Of starry ice the gray grass and bare boughs Alast 10
Then weave the web of the mystic measure Prom IV 129
Where no sun nor showers nor breeze
Pierce the pines and tallest trees Isle 6;

für gekreuzte anordnung —

A herd-abandoned deer struck by the hunter's dart Adon 33, 9
A heart grown cold, a head grown grey 40, 7
And on a wintry bough the widowed bird UnfDr 72

[1]) Listen und kein ende!

And the milkmaid's song and the mower's scythe,
And the matin-bell and the mountain bee BSerch 19[1]),
s. auch das oben cit. Skylark 90;

für umschliessende anordnung —

And bubbles gaily in this golden bowl Cenci I 3, 78
He bowed his head, and his heart burst Hellas 392, s. auch das oben cit. SensPlant I 53.

Eine spezifisch Sh'sche art des stabreimgebrauchs ist die verdichtung desselben, die häufung auf mehrere hinter einander folgende wörter. Hiedurch erzielt seine all. oft eine nachdrückliche wirkung, welche sich — wie oben zu bemerken gewesen — zu onomatopoetischen zwecken vortrefflich macht, ohne solche jedoch aufdringlich und lästig wirken kann, es müssten denn höhere künstlerische absichten zur akkumulation gedrängt haben, wie mit vorzüglicher wirkung in

Sinks sweetly smiling . . . QMab IV 21
A strange and woe-worn wight VII 68
The heavy heart heaving without a moan Adon 35, 5.[2])

Solch höhere absicht emphatischer malerei fehlt aber in folgenden beispielen:

His burning fillet blazed with blood —
A lambent flame his features fired WandJew II 204
His limbs, like lime leaves in the wind IV 192
Had linked with the unmeaning name,
Whose magic marked among mankind
The casket of my unknown mind Retrospect 65
The sacred sympathies of soul and sense QMab IX 36
Like ten thousands clouds which flow

---

[1]) Auch in diesen (kunstvoll gebauten) versen haben wir einen anklang an Milton'sche weisen zu erkennen, vgl. *Allegro* 65

And the milkmaid singeth blithe,
And the mower wets his scythe.

[2]) Diese *h*-all. lässt sich jedoch auch onomatopoetisch auffassen, vgl. p. 113 u. abh. In Byron's *Life's life lied away* ChHarold IV 135 versinnlicht die gehäufte und durch assonanz unterstützte all. vortrefflich die ungezähmt ausströmende klage des enttäuschten sängers.

With one wide wind as it flies L&C V strophe 1, 11

Beside the ways
The waterfalls were voiceless PAthan II 3, 24.

The fisher on his watery way,
Wandering at the close of day LEug 134

And with fitting food are fed MaskAn 51, 2

O'er the wide world wandering be PBellProl 2

The clay-cold corse upon the bier Cenci V 3, 133

And many still
Are mine, and many more, perchance shall be Mag Prod 2, 133; vgl. ferner Alast 86; L&C I 6, 8; IX 26, 8; Matilda 5 u. 9; Ep AnVers 17; Epips 108 u. v. a.

III. Versschmuck durch Vokal- und Konsonantenkombinationen.

A. Wortspiel.

Wortspiele sind bei Sh nicht selten zu finden. Als einfachsten fall von wortspiel kann man die anapher betrachten, die ein gemeingut der rhetorischen sprache ist:

Every sphere
And every flower and beam and cloud and wave,
And every wind of the mute atmosphere,
And every beast stretched in its rugged cave,
And every bird lulled on its mossy bough,
And every silver moth fresh from the grave

(hiezu noch *ever* in 25, *every* in 32 u. 39) W&N 19.

Mit der anapher kokettiert geradezu der jugendliche Sh. Der band der VC gedichte enthält nicht éine seite, manche ballade nicht éine strophe, die nicht mit anaphern oder sonstigen wortwiederholungen gespickt wären; auf einer einzigen seite von 16 zeilen (p. 58) finde ich 6 fälle. Hören wir eine strophe aus *Ghasta* (v. 129):

Warrior! I can ease thy woes,
Wilt thou, wilt thou, come with me —

Warrior! I can all disclose,
Follow, follow, follow me. [1])

Eine von dem angehenden dichter bes. häufig gebrauchte, wahrscheinlich Lewis abgelauschte wendung ist die anaphorische aufeinanderfolge von positiv- und komparativformen wie in

Cold, cold is the blast when December is howling,
Cold are the damps on a dying Man's brow, —
Stern are the seas when the wild waves are rolling,
And sad is the grave where a loved one lies low;
But colder is scorn from the being who loved thee,
More stern is the sneer from the friend who has proved thee,
More sad are the tears when their sorrows have moved thee,
Which mixed with groans anguish and wild madness flow — VC III 1.

Ähnliche beispiele VC XII 1 *(sweet, but sweeter);* VC XIII 1 *(stern, sterner);* Ghasta 41 *(fierce);* ebda 169 *(mighty);* Frg Nich 14 *(wild, wilder)*. Die nachwirkungen dieses affektierten bestrebens sind noch in *QMab* zu verspüren, vgl. VI 58 ff. eine 7 malige bombastische wiederholung des ausrufenden *how!*

Recht wirkungsvoll macht sich die wortwiederholung auch, wenn sie nicht an der gleichen versstelle auftritt:

Have put aside all worldly [2]) *preference,*
All sense of all distinction of all persons,
All thoughts but etc. Charles 3, 63.

Das gleiche adjektiv ist in chiastischer stellung zu einem äusserst glücklichen effekt wiederholt in

Scattering sweet visions from her presence sweet Witch 60, 4
A divine presence in a place divine Epips 135.

Syllabische anapher haben wir in wortfolgen wie *unwet, unwearied, undelaying* Prom III 3, 157; *the windless waveless lake* L&C XII 40, 6.

Des weiteren sind solche sehr wohllautende beispiele zu

---

[1]) Diese letzte zeile interessant als urstufe zu dem berühmten echorefrain im *Prom.*

[2]) Bei Forman *wordly.*

erwähnen, in denen das gleiche verb in verschiedenen formen, oder gleicher stamm in verschiedenen ableitungen wiederholt ist: *delighting and delighted* Epips 393; *possessing and possessed* 549; *undulate with the undulating tide* 434, geradeso LettGisb 119; *keen sorrow's keenest sting* TaleSoc 2, 10; *unseasonable season* Prom II 4, 52; *to purify its purity* To Harr I 54;

Absorbed like one within a dream who dreams
That he is dreaming Ginevra 44.

Alle diese fälle können aber nur bedingungsweise als wortspiele gelten. Im eigentlichen sinn verdienen wortspiele nur die folgenden genannt zu werden: *loan, lean* Solitary 2, 2; *gleam upon the gloomy path* ToHarr I 6; *fasts and feasts* Oed II 2, 6; 16; 89:

The grey morn
Dawns on the mournful scene QMab IV 58
Which bend the bright grass gracefully R&H 796
Till the thick stalk stuck like a murderer's stake
SensPlant III 67
With slow soft steps leaving the mountain's steep
Matilda 5
Live thou, whose infamy is not thy fame! Adon 37, 1
And of the past are all that cannot pass away 48, 9
Thy remembrance, and repentance, and deep musings are not free
From the music of two voices (feines doppeltes wortspiel!) Stanz1814, 23.

Ein reimendes wortspiel liegt vor in der zusammenstellung von *hard* mit *heart*, die Sh sehr gerne gebraucht, vgl. *ToHarr II* 14; *Sunset* 35; *L&C* XII 10, 6.

B. Reim.

"Rhymes are difficult things —
they are stubborn things, sir."
(Fielding.)

1. Geschlecht des reimes.

Medwin gegenüber hat unser Sh einmal die bemerkung gemacht, dass er die reimarmut der englischen sprache nament-

lich an „doppelreimen“ lebhaft bedaure.[1]) Unter *double rhyme* ist in dieser äusserung natürlich nicht der reim zu verstehen, den wir in der romanischen verslehre gemeinhin *rime double* nennen, sondern einfach der sog. weibliche. Nach Lord Byron's manier hat unser dichter den weiblichen und insbes. den gleitenden reim in werken humoristischen genres zu komischem effekt künstlich gezüchtet; das erste beispiel eines gleitenden reimes bieten schon die *VCat* 4

One wants society
Another variety.

Die weiblichen reime der ernsteren werke sind meist doppelsilbige verbformen (präsenspartizipien usw.) oder wortzusammenstellungen wie *fair one : dear one.* An einigen wenigen stellen (*J&M* 332, namentlich *Prom* I 763; II 3, 66; u. s.) finden sich mehrere klingende reimpaare in unmittelbarer folge. Von gesetzmässiger abwechslung zwischen männlichem und weiblichem reim kann bei einem Sh nirgendwo die rede sein. Auffallend sind zusammenstellungen von männlichem und (verschleiftem) weiblichem, bzw. weiblichem und (verschleiftem) gleitendem reim wie *ideal : real : feel* PBell II 12; *islet : violet* Isle 1. Über *mathemáticál : státical* LettGisb 82 s. p. 67 u. 131 u. abh.

2. Qualität des reimes.

a) Übergute reime.

Als mehr denn «*suffisant*» ist ein reim anzusehen, *α*) wenn er ausser der tonsilbe noch eine vorausgehende silbe umfasst, denn hier treten zu den erforderlichen lautelementen noch weitere, die den effekt der ersteren unterstützen; oder *β*) wenn er als sog. „grammatischer“ reim oder *γ*) als „binnenreim“ auftritt; denn ersterer bringt gleichklang bei gleich bleibender stammsilbe, der binnenreim steuert zu den endreimen weitere wohllautende elemente im versinnern bei. Für

α) *erweiterten reim,* jenen reim also, der mit dem vokal vor der tonsilbe anhebt, steht dem englischen dichter be-

[1]) Medwin, l. c., II 174.

greiflicherweise äusserst wenig brauchbares wortmaterial zur verfügung; an den vollklang eines Chaucer'schen *dayeryes : fayeryes* [1]) oder *bihighten me : plighten ye* [2]) reichen moderne wortformen leider nicht mehr hin. Bei Sh fand ich nur *lament : firmament* [3]) L&C XII 28, 4.

β) Für den *grammatischen reim* bietet sich nur 1 beispiel dar:

One word is too often profaned
For me to profane it,
One feeling too falsely disdained
For thee to disdain it 'One word' 1.

γ) *Binnenreim.*

In weiterem sinne ist unter ‚binnenreim' ein jeder gleichklang zu verstehen, der mehrere worte eines einzelnen verses reimartig unter einander verkettet. Solche binnenreime im weiteren sinne finden sich als *Sectional Rhyme* auch bei Sh mit besonders schöner wirkung [4])

Resound around, beneath, above Faust 2, 58.

Auch mehrere *sub* Wortspiel citierte verse liessen sich hieher ziehen, so *QMab* IV 58; *Adon* 48, 9; *Stanz1814,* 23.

Gewöhnlich wird unter binnenreim im engeren sinne der reim verstanden, der das cäsurwort mit dem endwort verbindet (leoninischer reim). Dass ein solcher in moderner zeit nicht mehr als konsequent durchgeführtes bindemittel für strophenzeilen verwendet wird, liegt auf der hand: die zeile würde für den hörer sofort in ihre hälften zerfallen. Es ergibt sich hieraus, wie schon S 705 betont hat, die notwendigkeit, in gedichten wie Sh's allbekannter *Cloud* die (sozusagen) binnenreimenden langzeilen auch im druck in endreimende kurzzeilen, wie sie gemeint waren, aufzulösen. [5])

---

[1]) *Cant. Tal.* D 871.

[2]) F 1327, beide von ten Brink, l. c., p. 196 nicht citiert.

[3]) Von Forman I 300 merkwürdigerweise als *rime riche* getadelt!

[4]) Man vergleiche den prachtvollen effekt solcher binnenreime in der folgenden aus dem czechischen übersetzten stelle:

„(verse), die mit verschlungnen reimen
von liebeslust und -bangen sangen, klangen"
(Vrchlický, übers. Adler).

[5]) Es sei daran erinnert, dass auch Schipper in seinen citaten sehr

Wie würden uns für die grundsätzliche durchführung dieser änderung gewisse übersetzer, editoren und kommentatoren dankbar sein müssen, welche bislang solche binnenreime meist grausam verkannt haben [1])! Denn solang das ende der zeile den reim nicht trägt, enthalten gedichte wie *Cloud*, sowie manche prächtige chorpartien im *Prom* und *Faust,* so wie sie sich im druck darbieten, durchweg waisen. Wird man, den bisher bewährten konservativen ideen getreu, meinem vorschlag entgegenhalten, dass die authentische anordnung der verszeilen uns heiliges und unantastbares gut bleiben müsse? Oder hat man beobachtet, dass gerade Sh's auge über die strophische form meistens träumerisch hinweg glitt, dass ihm klang und sinn, takt und ebenmass alles galt, wortbild, zeilenbild, strophenbild unwesentlich erschien? Zahlreiche beispiele sind uns schon begegnet, zahlreiche werden uns noch begegnen, aus denen allzu klar hervorgeht, dass Sh, in klängen und formen von tadellosem bau schwelgend, das werkzeug, das material nicht fand, um was in ihm lebte, in kurrenter prägung darzustellen — wie auch so mancher tonschöpfer, mit der form und dem ausdruck ringend, ein gebilde zu tag fördert, das, inhaltlich angesehen, seinen gedanken deckt und formell ein monstrum ist. Es ist von typischer bedeutung zu beobachten, dass der dichter ein und dasselbe system des schweifreims in *Arethusa* und sonst mit richtigen endreimen, in der *Wolke* allein mit irreführenden binnenreimen niedergeschrieben hat: er ist sich also der bedeutung seiner form überhaupt nicht bewusst geworden.

Die würdigung der vorliegenden frage ist dadurch wesentlich erschwert, dass der binnenreim bei Sh noch in anderer funktion auftritt, indem er nämlich, wo ihm ein antwortender endreim irgend welche technische schwierigkeiten machte, denselben durch binnenreim ersetzte. Wir werden uns über diese merkwürdige erscheinung weiter unten [2]) aus-

---

gewöhnlich die überlieferte irreführende druckform in die metrisch richtigere umkleidet.

[1]) Einige beispiele werden weiter unten vorgeführt werden.

[2]) p. 137f. u. abh., sowie im IV. kap.

führlicher zu verbreiten haben; für unsere vorliegende betrachtung genüge zu bemerken, dass solcher ersatz-binnenreim nicht streng phonetische übereinstimmung zeigen muss, sowie die schlussfolgerung, dass derselbe als echter binnenreim aufzufassen und in der druckform darzustellen ist.

An éiner stelle, *R&H* 61, tritt überflüssiger leoninischer binnenreim auf, der womöglich dem zufall zu verdanken ist, in seiner wirkung aber jedenfalls ein onomatopoetisch vortrefflich charakterisierender schmuck genannt werden muss:

Alas not there; I cannot bear
The murmur of this lake to hear.
A sound from there, Rosalind dear,
Which never yet I heard elsewhere

(wozu noch *here* in 66).

Die binnenreime *Prom* II 5, 84 u. 110 sind vielleicht, andere wie ebda II 3, 63; 81 sicherlich, echte, behufs erhöhung des wohllauts zugefügte leoninische reime.

b) Unbefriedigende reime.

Wir haben hier die erstaunliche thatsache zu konstatieren, dass Sh's unbefriedigende reime die befriedigenden und guten mit einem ganz bedeutenden prozentsatz überwiegen.

Ungenügende qualität des reims kann durch mehrere faktoren bewirkt werden: phonetische faktoren, insofern die den reim bildenden laute ungleicher natur oder ungleicher betonung sind, oder insofern einer der reime in mehrere wörter gebrochen ist, oder auch insofern durch verwendung mehrerer ähnlich klingender reime in direkter aufeinanderfolge die klangwirkung der einzelnen reimpaare verwischt und beeinträchtigt wird; dann aber auch logische faktoren, indem der antwortreim echoartig das frühere reimwort wiederholt, mithin gleiche oder verwandte vorstellungen auslöst und die nötige abwechslung versagt, oder indem der antwortreim überhaupt vermisst wird.

α) phonetisch ungenügend.

1'. im einfachen wort.

Das in phonetischer beziehung unbefriedigende element des reimes kann entweder der reimende vokal sein oder die

umgebenden konsonanten; der vokal speziell ist es in mehrfacher hinsicht: durch seine quantität (selten) oder durch seine qualität (sehr gewöhnlich).

a) Vokalisch mangelhaft

1)1) quantitativ.

Mitunter erscheint das kurze *not* auf wörter langen ǫ-lautes *(thought, aught)* gereimt, vgl. J&M 286; 402; 429; 470; Prom IV 91; 394 u. ö.; ebenso oft *live* auf wörter wie *eve, grieve,* vgl. VC XII 6; TaleSoc 3, 5; J&M 494; HMerc 2; Skylark 52 u. ö.; *wood* auf wörter mit langem ū-laut *(pursued, rude, solitude)* vgl. TaleSoc 3; R&H 190; StDejN 1, 8; Prom I 75; 79; 293 u. ö.

2)2) qualitativ.

Hier dürfen wir kurz auf die dissertation Bartling's[1]) verweisen, welcher den gebrauch des reimes im 19. jahrhundert recht befriedigend dargestellt hat. Das ergebnis seiner untersuchungen mit bezug auf unseren dichter ist, dass Sh neben Byron und Scott in verwendung von augenreimen sich alle erdenklichen freiheiten gestattete und vor keinem klanglich noch so mangelhaften reim zurückschreckte — ein ergebnis, welches unsere beobachtungen vollauf bestätigt haben. Ich möchte in folgendem auf einige besonders charakteristische fälle von solchen ‚lastern'[2]) hinweisen, von denen Bartling nicht notiz genommen hat:

a — *Jura : fury* Irv II 2

e — *heard : endured* J&M 420

i — reim von ī : *oi* und umgekehrt, welchen Bartling bei Sh nicht belegt findet[3]), weisen u. a. folgende stellen auf *joy : cry* WandJew IV 305; *toil : while* Ghasta 25; *while : spoil* DevW 13; *eye : joy* ebda 29; *poison : horizon* Prom I 548. Ganz ungenügend sind bei Bartling — trotzdem er *strict scrutiny* angestellt zu haben versichert — die reime ī : ĭ belegt.

---

[1]) Bartling, G.: Rhymes of English Poets of the 19th Century. Diss. Rostock 1874.

[2]) Dies der terminus unserer mittelalterlichen dichterschulen für die vorliegende erscheinung.

[3]) l. c., p. 15.

Ein flüchtiger blick in Sh's werke muss auch derartige fälle streifen: *child : wield* TaleSoc 2, 6; *filled : child* PAthan II 2, 5; u. a. m.

o — *form : arm* oder*: charm* Retrospect 118; R&H 909 u. ö

u — *new : show*[1]) EpipsStud 159

ou — *crown : thrown : one* (doppelt unrein!) Witch 74; *out : root* J&M 383, Epips 513 u. ö.

Hier sei auch jener schlechten reime gedacht, die durch ganz schwache nachsilben gebildet werden wie *minister (: fire)* Witch 21; *invisible (: steel : fell : repel)* Adon 24; *Chatterton (: renown)* ebda 45; *cypresses (: skies)* R&H 1246.

b) Konsonantisch mangelhaft.

Da alle konsonanten, welche dem reimenden tonvokal folgen, mitreimen, also phonetisch gleichartig sein müssen, umgekehrt diejenigen konsonanten, welche dem tonvokal vorausgehen, nach den auffassungen und gepflogenheiten germanischer verskunst[2]) im allgemeinen nicht gleich sein dürfen, so kann die güte eines reimes durch die beschaffenheit seiner konsonanten nach zwei richtungen hin in frage gestellt werden: entweder, indem die auf den tonvokal folgenden konsonanten phonetisch unvollkommen gleich sind, oder indem übereinstimmung des vorausgehenden mitlauters besteht.

1)1) Die folgenden konsonanten sind unvollkommen gleich.

Was hier zunächst den „lind' und harten" reim anlangt (reim stimmloser auf stimmhafte konsonanten), so sei einleitenderweise auf einen irrtum hingewiesen, der Bartling in seiner genannten arbeit p. 24 untergelaufen ist, wo er nämlich reime wie *ceased : east*; *increased : priest*, durch das schriftbild irregeführt, als ‚unrein' bezeichnet. Selbstverständlich sind diese reime phonetisch unanfechtbar.

„Lind' und hart" reimt auch Sh nicht selten, vgl. *cease : seas* WandJew III 163; *peace : seas* R&H 641, wie es scheint,

---

[1]) Man fühlt sich versucht, die form *shew* für *show* einzusetzen.

[2]) Die französische metrik freilich betrachtet die *rimes riches* als vorzug und fordert sie für gewisse reimvokale — eine allen ästhetischen gesetzen hohn sprechende regel, die nur von eitlen und eifersüchtigen handwerkern *in Apolline* aufgestellt werden konnte.

nur in gedichten leichterer tonart. Fernere ungenauigkeiten sind:

a)a) Reim der endung *-ing* mit der silbe *-in*, vgl. schon Scott's berühmtes *Helvellyn : yelling*. Forman verdanken wir die bemerkung[1]), dass die aussprache (in) der praes. partendung ein mätzchen der aristokratischen kreise war und noch ist. Den erwähnten reim[2]), von Byron zb. im *Don Juan* massenhaft verwendet, braucht Sh meist in der verbindung *ruin : pursuing* und umgekehrt, nämlich HIntB 5; L&C VIII 14; Prom I 103; PBell III 8; TwoSpir 34; Arethusa 3; MagProd 3, 60; in der verbindung *Famine : cramming* PBell VI 36; Oed II 2, 5; 88; ähnlich 42 (*Famine : damning*). Anzufügen ist noch *within : welcoming : wing* TaleSoc 5.

b)b) Die endungen (tʃər) und (tər) sind als gleichlautend verwendet in der verbindung *Peter* (*metre*) *: creature* PBell VI 35; WitchDed 5; oder *enter : venture* PBell VII 23.

c)c) Bez. der laute *th* und *v* lässt sich bei Sh die beobachtung machen, dass dieselben sich im reim manchmal ganz verflüchtigen, andererseits als phonetisch verwandte laute zu einander in reim gesetzt werden. So ist *th* im reim gleichsam verflüchtigt in *logarithms : Sims* LettGisb 94; *dewy : pursue thee* Cycl 522; ebenso *v* in *leaves : peace* LLerici 51. Beide laute sind einander reimend gegenübergestellt in *heather : weather : bereave her* VC III 38; *soothing : moving : proving* Irv VI 6.

d)d) Zum schluss sei noch auf das merkwürdige reimpaar *horror : sorrow* VC III 9 aufmerksam gemacht, welches — im gegensatz zu sonstigen mangelhaften reimen — das ohr mehr befriedigt als das auge.

Es ist beachtenswert, dass die mehrzahl der genannten konsonantisch mangelhaften reime poesien der frühesten zeit angehört, der rest hingegen den humoristischen werken späterer perioden, was uns zu der folgerung berechtigt, dass der reife Sh sich der zweifelhaften qualität solcher reime wohl bewusst wurde und ihre verwendung für die ernste poesie

---

1) Form IV 31.

2) In der terminologie unserer meistersänger ‚Milbe' benamst.

ebenso rücksichtslos verurteilte wie neuerdings ein französischer dichter, der den assonierenden reim unter den drei von ihm bestgehassten dingen aufzählt.

2)2) Der vorausgehende konsonant ist gleich.

Gegen ‚rührende‘ oder ‚reiche‘ reime nimmt Forman mehrmals [1]) energisch stellung, mag den so gereimten wörtern auch grundverschiedener sinn innewohnen. Er weist eine reihe von beispielen fragwürdiger qualität aus *L&C* nach, nämlich *pine : supine; new : knew; made : dismayed; lament : firmament.* Wollten wir alle hieher gehörigen beispiele aus Sh sammeln, so wäre des citierens kein ende. Wir müssen unserem dichter als milderungsgrund anrechnen, dass die verschiedenheit in der bedeutung mancher reich reimender wörter viel von dem durch gleichklang des konsonanten veranlassten üblen eindruck wettmacht.

c) dynamisch (rhythmisch) mangelhaft.

Wir haben unter dieser rubrik von reimen zu sprechen, deren mangelhaftigkeit auf die betonung zurückzuführen ist, insofern nämlich gewisse wörter nicht beiderseitig auf der tonsilbe reimen, sondern eines von ihnen auf der unbetonten nachsilbe. Von einem spezialfall wurde oben [2]) gesprochen, nämlich von einem fall erzwungener nebenbetonung schwacher endsilben à la *rádiatéd : deád* oder

I love áll that thoú lòvést (: dréssed) Rarely 5, 1
We wándered to the Pine Fòrést (: nést) Recoll 9
Is evident, as if they went tòwárds (: herds) HMerc 58, 2.

Schlimmer liegen die verhältnisse bei reimen wie den unten anzuführenden, wo nämlich die eine der reimsilben absolut keinen accent trägt. Eine solche alle grundlegenden reimgesetze durchbrechende lizenz findet ihre erklärung darin, dass der dichter — ich spreche hier nur mit bezug auf unseren Sh — beim ersten entwurf seinen vorreim ungenau in's auge fasste und so den antwortreim auf die unbetonte endsilbe statt auf die betonte reimsilbe bezog, oder noch häufiger und noch wahrscheinlicher, dass er — nach seiner

[1]) zb. I 93 f.; I 300 f.
[2]) In dem die wortbetonung behandelnden abschnitt p. 55 u. abh.

bekannten art — das reimwort der neuen zeile im voraus notierte, letztere aber nachher in solcher weise ergänzte, dass sie eine silbe zuviel oder zuwenig aufwies. Ein kenner Sh's wird in dem gesagten nichts ungeheuerliches finden.

So begegnet uns schon in WJewSol 29 *remit this* gereimt auf *súch as this.* An zwei bereits citierten und kommentierten[1]) stellen (*LettGisb* 34, *Triumph* 498) ist die letzte silbe des wortes *empire,* obzwar an sich guten reim bildend (*: fire, : tiar),* nicht hochtonig; sie muss, um den rhythmus zu wahren, zerdehnt werden. Der effekt ist, wie bemerkt, ein kläglicher. Die stelle *HMerc* 2, 5 dürfte kaum hieher zu rechnen, sondern mit zerdehnung auf *cow* oder fehlender senkung in der cäsur zu lesen sein.[2]) Hingegen ist der gleitende reim *státical* LettGisb 83 als antwort auf den männlichen *mathemáticál* wohl nichts als ein versehen des hier rasch korrespondierenden dichters. Ein echter unaccentuierter reim liegt, wie ich stark vermute, vor in WWand 12 *billow* (*: clóse now : repóse now).* Man ist allgemein der ansicht, es fehlte hier ein schlussquatrain, welches das fehlende reimwort (*pillow* oder *willow)* brächte[3]); alle recherchen waren aber bisher vergeblich und werden es, fürchte ich, bleiben.

2'. in zwei wörtern (‚teilung', ‚brechung' oder ‚zerreissung' des reims).

Reime von der art *planet : fan it, cities : it is*[4]) können, obschon ihre phonetischen elemente völlige übereinstimmung zeigen, nicht als ästhetisch befriedigend gebilligt werden. Durch verteilung des antwortreims auf zwei verschiedene wörter wird der eindruck des zusammengehörigen, ineinanderfliessenden, wie ihn das erste wort hervorrief, nicht erreicht[5]); er wird vielmehr, nachdem er einmal erregt war,

---

[1]) p. 42 f. u. abh.

[2]) p. 8 u. 44 u. abh.

[3]) Vgl. Form IV 51.

[4]) Oder bei Lord Byron *persuaded : they did* DJuan I 83.

[5]) Vorliegende bemerkungen gelten natürlich nicht für jene reime, welche beiderseits geteilt sind: *cheer her : near her* VC XI 18; *close now : repose now* WWand; *Lean-Pigs : scene, Pigs : wean Pigs* Oed II

wieder gestört; dgl. geteilte reime wirken also gewissermassen erzwungen und tragen, weil sie sich als gute reime aufspielen, einen komischen charakter an sich, weshalb sie für humoristische zwecke vorzüglich geeignet sind. Byron hat damit im *Don Juan* brilliert, und schon der alte Chaucer scheint seine besondere freude daran gehabt zu haben. [1])

Unter den gedichten heiterer tonart findet sich das erste beispiel von solch geteiltem reim, von lautverschiedenheit begleitet, in den *VCat* 1 *tell ye : belly*. Im *PBell* treten überaus zahlreiche beispiele auf, sowohl phonetisch richtige wie *raiment : way meant* Prol 5, als lautlich unbefriedigende wie *service : prefer vice* IV 1; *fumum : you Ma'am* [!] VI 17; *taxes : racks his* VII 2. Im *Oed* phonetisch befriedigend *shown a : Iona* II 1, 125; *bayonet : lay on it* 146; unbefriedigend *windows : sin does* I 230; *seize and : weasand* 265. In der *HMerc* unrein *scandal : planned all* 10; *bed has : shadows* 12; auch in der *Witch*, lautlich unanfechtbar, *cities : it is* 78 u. v. a. — Aber selbst in den werken ernsteren genres ermangeln die geteilten (gebrochenen) reime nicht, wenngleich sie hier nur mit vorsicht eingestreut zu sein scheinen. Ein entschuldigungsgrund für diese lizenz ist oft in der ausserordentlichen schwierigkeit eines strophen- und reimschemas zu sehen. Der erzielte effekt bleibt aber durchaus ein recht misslicher.[2]) Ich erwähne einige wenige beispiele *spirit : hear it* L&CDed 13; *wager : assuage her* LEug 241; *planet : fan it* (lautlich rein) dreimal, Mar 27, ToSoph 2, Epips 226; *spirit : near it; hymeneal : would be all* (unschön!) Skylark 1; 66;

1, 116; *knew not : grew not : subdue not* Triumph 255. Diese wirken durchaus befriedigend, weil der eindruck des geteilten in vor- und nachreim der gleiche ist.

[1]) ten Brink gibt p. 193 f. einige wenn auch nicht besonders charakteristische belege.

[2]) Welcher deutsche möchte zb. in Bodenstedt's

„Du schöne missionärin!
Lehr du mich religion!
Bei dir liegt die gewähr in
Dem blick des auges schon“

etwas hübsches finden?

o'er us : chorus OLib 13, 7; *banner : fan her* Liberty 15; *keep her : sleeper* EpAnVers 9; *upon her : honour* Faust 2, 158.

3'. infolge nebeneinanderstellung gleicher reimgruppen.

Obwohl noch keine metrik ausdrücklich darauf hinwies, ist doch die überlegung einer besprechung wert, dass die aufeinanderfolge von reimen ähnlichen klangs, beispielsweise wiederholter oder durcheinander gemischter reime ī-haltiger silben, ungünstig wirkt, da sie statt schöner abwechslung für das ohr etwas wie ermüdung bringt; ganz zu schweigen von dem praktischen nachteil, dass sie der strophischen übersicht des lesers und hörers wesentlich eintrag thut. Sh hat, wie es ihm in die feder kam, gleiche und ähnliche reimgruppen neben und in einander gestellt. Einige beispiele: EdmEve str. 27 *guilt, revealed, spilt, sealed;* Rev str. 14 schliesst *ride : bride*, während str. 15 mit *wide : stride; high : sky* fortfährt. Ghasta 98 ff. *sight : night; night : light.* PAthan II 2, 20 ist die gruppe *hoar : roar : shore* vermischt mit der gruppe *war : afar : star.* HMerc str. 55—56 folgen sich die *-ay* reime sechs mal. In Witch lautet der hauptreim der 30. (oktaven-) strophe *war : star : afar,* der nächsten *star : are : car;* hauptreim der 60. str. *feet : sweet : street,* schlussreim derselben *deep : sleep*; hauptreime der nächsten *sleep : weep : creep* und *see : -y : -y.*

β) logisch ungenügend.

1'. Identische reime.

In ‚gleichen' oder ‚echo'reimen erscheint ein und dasselbe wort als vorreim und — manchmal mit zugesetztem oder verändertem präfix — als autwort. Insofern dgl. antwortreime die bereits erregte vorstellung zum zweiten male auslösen, also den zweck der abwechslung und fortführung des gedankens verfehlen, sind sie als logisch nicht befriedigend zu bezeichnen.

Gleichwohl geht es nicht an, identische reime in bausch und bogen zu verdammen, wie so viele gelehrte thun. Es treten uns — wenigstens bei Sh — fälle entgegen, in denen

die wiederkehr des gleichen wortes kein notbehelf, sondern künstlerische absicht ist und, sowohl im logischen als akustischen lichte betrachtet, wunderbare effekte erzielt, vgl.

The air
Closes upon my accents, as despair
Upon my heart — let death upon despair! J&M 510
To one who worships thee
And every form containing thee HIntB 7, 13,

ganz ähnlich L&C IX 34 *unshared by thee: unenjoyed with thee.* So wird an der stelle *L&C* VI 3 der eindruck des befehls *To arms!*, in X 5 der des *they came*, PBell VII 11 der des *dull* durch die mehrfache verwendung als reim wesentlich erhöht. Ein echoreim im eigentlichsten sinn des wortes schmückt die zeilen

O Mary dear, that you were here!
The Castle echo whispers "Here!" ToMary I 15.

Mit solchen gewollten reimeffekten verwechsle man nicht sonstige reimwiederholungen, in denen das moment bewusster emphatischer doppelsetzung des gleichen wortes oder der gleichen phrase nicht vorliegt, sondern nur eine gewisse flüchtigkeit — ich möchte nicht sagen bequemlichkeit — des dichters, und dies zumal in jenen werken, die eingestandenermassen ohne besondere sorgfalt niedergeschrieben wurden. In meiner auffassung von der tadelnswerten qualität solcher identischer reime soll mich selbst das urteil eines verskünstlers wie Swinburne nicht beirren, welcher für echoreime folgendermassen eine lanze bricht: "As to the question whether 'light' (adj.) be legitimate as a rhyme to 'light' (subst.), it may be at once dismissed. The license, if license it be, of perfection in the echo of a rhyme is forbidden only, and wrongly, by English critics." [1])

Das erste, zugleich sehr lehrreiche, beispiel eines identischen reimes liefert uns der erste sang aus *StIrryne (Irr I)* [2]),

[1]) *Essays and Stud.* p. 185, mit bezug auf die verderbte frühere lesart von *StDejX* 1. 4.

[2]) Früher *Victoria* betitelt, u. zw. von Rossetti, nicht von Sh, wie Garnett in seiner *VC*-ausgabe p. XIV irrtümlich bemerkt.

in welchem 4, 1 : 3 *upholding : holding* reimen. Bekanntlich hat Sh das gleiche gedicht unter dem titel *Fragment, or The Triumph of Conscience* in *VC* (XVII) wiedergedruckt; und hier ist es nun von höchstem interesse zu bemerken, dass der erwähnte identische reim ausgemerzt und gar nicht übel durch *uprearing : bearing* ersetzt ist.[1])

Des weiteren finden wir WJewSol 27 *this : this*; Love 13 das paar *reviving : surviving*. Die schwierige strophe von *L&C* drängte besonders zur aushilfsweisen verwendung von gleichen reimen, wir finden dort neben den bereits citierten [2]) *waterfalls : (it) falls* VI 4; *ever : forever* VI 14; *fell : befell* VI 42 und XII 30 [3]); *thyself : self* VIII 22; *way : way* X 8; *suspended : suspended* XII 40 [3]); *full : wonderful* XII 36. [3]) Letzterer reim auch Epips 82 *(beautiful : full)*, u. s. *R&H* weist 9 identische reime auf, nämlich *know* 79; *way* 98; *solitude* 101; *emotion : motion* 129 (eine häufige gegenüberstellung, vgl. noch L&C VII 16; StDejN 2; Prom IV 97; ONaples 27 : 37); *now* 131 (in zwei unmittelbar aufeinander folgenden versen, wo ohne allen zweifel eine textverderbnis vorliegt); *weak* 261; *be* 575; *fell* 612; *turned : returned* 742. In J&M bemerke *aside : side* 383; in Witch *me : me* 24; *on them : upon them* 65, und ganz ähnlich *on it : upon it* Zucca 10. Wohlfeile reime dieser sorte sind auch *mortal : immortal* PBell XII 4; *other : another* Ginevra 31; *rise : arise* Adon 22. Viel kommentiert wurde die stelle

---

[1]) Dieses einzige verse-test erscheint mir gewichtig genug, um die bisher allgemein, auch von Garnett l. c. p. XIV, XXII geteilte ansicht zu widerlegen, Sh habe, während er die publikation *VC* zurückzog, doch ein fragment derselben, '*Victoria*', in dem roman neu gedruckt. Wir wissen auch, dass das roman-ms. bereits seit frühjahr 1810 beim verleger Robinson lag, also längst aus den händen des verfassers war, als *VC* gedruckt wurde (erst im september des jahres, Garnett p. X, XI). Überdies sollen die lyrischen einlagen zu *St. Irvyne* noch vor dem roman verfasst sein und bis in's jahr 1808 zurückreichen.

[2]) Auf einige dieser reimwiederholungen hat Forman I 94, 248 aufmerksam gemacht.

[3]) Also 3 beispiele aus dem XII. gesang: der dichter eilte freudig und begierig zum schluss — auf kosten seiner reime. So hat das streben nach äusserlicher ‚vollendung' der innerlichen vollendung geschadet!

Prom IV 49 : 54, wo doppeltes *gladness* überliefert ist, wie durch die handschrift erwiesen [1]), mit recht.

2'. Reimbrechung. [2])

Dass ein dichter, der sich jeder formellen freiheit in ausgedehntem masse bedient, auch reimbrechungen nicht vermieden haben wird, ist im voraus anzunehmen. Welcher dichter hat sie vermieden? Das bewusstsein, hiemit ein ästhetisches verbrechen zu begehen, mangelte unserem Sh vollständig. Er sang den reim, um durch die wiederkehr gleicher laute dem ohr zu schmeicheln, er hat aber sowenig wie seine poetischen kollegen über allerlei logische und ästhetische bedingnisse des reimes nachgedacht und am allerwenigsten die wissenschaftliche metrik studiert, welche in der reimbrechung in der that einen mangel erblickt. [3])

Beispiele für das heroische reimpaar:

The following morn was rainy, cold and dim.
Ere Maddalo arose, I called on him,
And whilst I waited, with his child I played.
A lovelier toy sweet Nature never made etc. J&M 141,
und noch an die 30 mal ebda

Into the bosom of a frozen bud.
See where she stands! a mortal shape indued
Epips 111 u. ö.

Beispiel für den vierzeiler:

To the rich thou art a check;
When his foot is on the neck
Of his victim, thou dost make etc. MaskAn 57. [4])

---

[1]) S. *Archiv* CII 308.

[2]) Dieses wort muss in unserer metrischen terminologie für drei verschiedene verserscheinungen dienst thun — *No help!*

[3]) Das verbot der reimbrechung ist praktisch angesehen überhaupt, in seiner jetzigen form aber insbesondere unhaltbar; denn man konstatiert reimbrechung nicht, wenn der schluss eines gedankenganzen mitten in den antwortvers fällt, wie in

— *"But what is he*
Whom we seek here?" — *"Of this sad history* J&M 230.

Dies ist der gipfel der inkonsequenz.

[4]) Über dies gedicht bemerkt H. Richter p. 372, dass sich sein nachlässiger ton „in einer bei Sh ungewöhnlichen häufung unreiner und

3'. Fehlen des antwortreims.

Reimlose verse innerhalb eines gereimten complexes stehen zu lassen, hat Sh grundsätzlich vermieden. Es lässt sich deutlich verfolgen, dass er in fällen, wo ihm ein antwortreim technische schwierigkeiten bereitete, auf anderweitigen gut musikalischen ersatz bedacht war. Zu berührtem zwecke bediente er sich

(a) wie schon kurz erwähnt, mit vorliebe des (stellvertretenden) leoninischen binnenreims. Diese eigenheit Sh's [1]) ist natürlich historisch begründet. Binnenreim in nicht endreimenden zeilen, beispielsweise in der 3. zeile des *common metre,* tritt schon frühzeitig auf, so in der ballade *The Downfall of the Charing Cross* in mehreren strophen. [2]) Doch macht die einführung des binnenreims in jener epoche den eindruck eines gelegentlichen einfalls und ist gewiss nicht als bewusst und konsequent durchgeführtes ersatzmittel anzusehen. Nehmen wir Southey's balladen unter die lupe, beispielsweise *The Old Woman of Berkeley* — wie männiglich bekannt, die lieblings-, also jedenfalls in vieler beziehung musterballade unseres dichters —, so finden wir auch hier häufige einführung des binnenreims in den nicht reimenden zeilen c oder a; gleichwohl enthält die mehrzahl der strophen (nämlich str. 4; 9; 11; 15; 16; 18; 19; 22; 30; 35; 36; 41; 42; 44; 45) waisen ohne binnenreime. Solche unmusikalische strophen hat sich Sh nie gestattet. Zahlreiche beispiele werden weiter hinten nachgewiesen werden; hier seien nur im vorübergehen *R&H* 339 *(mother)* und 588 *(weaves : leaves)* erwähnt.

Im gedachten falle behalf sich unser dichter aber auch (b) damit, dass er einen nach dem strengen schema schwer zu reimenden vers auf eine andere benachbarte zeile bezog, so

---

gebrochener reime äussert". Diese bemerkung klingt sehr richtig und ist nur leider grundfalsch. Die *MaskAn* enthält nicht mehr unreine reime als irgend ein anderes werk; an reimbrechungen weist dieselbe höchstens 2 fälle auf, und was will das im verhältnis zu 375 versen besagen!

[1]) die leider allerlei missdeutungen ausgesetzt war!

[2]) s. S 525; 176; 432.

Prom I 323, wo, wie später[1]) erklärt werden soll, *high* aushilfsweise auf *ivory* anstatt auf *hand*, *wand* reimt.

(c) In anderen fällen, wo wir scheinbar waisen vor uns haben, sind die betr. verse als „körner" durch alle strophen durchgereimt, so in dem gedicht Past *(fell : tell)* oder in dem chor *Prom* II 3, 54, woselbst *throne : stone : alone : alone : throne* unter einander — nicht etwa mit dem refrainwort *down* — reimen.

Schwieriger als in obigen fällen ist an denjenigen stellen die sachlage zu erkennen, wo uns innerhalb eines durchaus gereimten schemas augenfällige waisen entgegentreten, ohne dass sich die verwendung irgend einer der erwähnten aushilfsoperationen bemerken liesse. Es sind dies folgende stellen: Ghasta 53 *(reigned : observed)*; L&C V 54 *(light : name : frame)*; IX 12[2]) *(grace : name : flame)*; X 5 *(home : band : sand)*; XI 14 *(him : tone)*; J&M 211 *(spoke)*; LettGisb 231 *(shell)*.

In den beiden letztgenannten fällen erklärt sich die unregelmässigkeit ohne weiteres aus mangelhafter überlieferung: so vermissten wir ja früher auch eine reimzeile zu *J&M* 219, welche später glücklicherweise im ms. aufgefunden wurde.

Bez. der übrigen stellen ist die lösung des rätsels nicht so schwer, wenn man sich nur getraut einen blick in eine dichterwerkstatt zu werfen. Was ich in folgendem darzustellen habe, wird meinen schöngeistigen lesern, die selbst schon verse zu hunderten oder tausenden geschmiedet haben, als eine aus eigener praxis gewonnene erfahrung vertraut vorkommen; die anderen mögen es auf treu und glauben hinnehmen. Bei der flüchtigen skizze einer strophe trifft es sich wohl ab und zu, dass ein antwortreim nicht auf seinen vorreim, sondern (a') auf eine doublette, auf ein synonymum desselben bezogen wird, welches der dichter sich entweder an den rand des blattes notiert oder gewöhnlich nur im gedächtnis festgehalten hat, späterhin aber einzufügen ver-

---

[1]) Im IV. kap., sub *litera* M.

[2]) Der unrichtige reim in str. 15 desselben gesangs wird im IV. kap., *litera* H, zu besprechen sein.

säumte. Von typischer bedeutung für diesen fall ist Medwin's überlieferung des bekannten hübschen liedchens aus dem *WandJew.* Der freund des dichters druckte — wahrscheinlich von einem originalentwurf, und (was sehr bezeichnend ist!) ohne den mangelnden reim zu bemerken und die veranlassung zu durchschauen — die ersten zeilen folgendermassen[1])

See yon opening r o s e [recte : *flower*]
Spreads its fragrance to the gale;
It fades within an h o u r,
Its decay is fast, is pale.

So lasen wir früher in dem vers *TaleSoc* 3, 5 *learned to feel* [recte : *grieve*] *: live,* ebenso LettGisb 244 *the chosen spirits of the age* [recte : *time*] *: clime.* In dieser beziehung höchst lehrreich ist Sh's druckfehlerliste zu *L&C*[2]), welche 4 fälle aufweist, in denen die falsche doublette ihr dasein bis in den druck fortgefristet hatte: zweimal war es ein synonymum, *waves* statt *streams* (XII 10, 2) und *mourn* statt *moan* (XII 29, 5); zweimal die pluralform für den singular, *sands* statt *sand* (II 45, 7), *looks* statt *look* (IV 13, 6).[3]) Ebenso klar ist es — oder sagen wir lieber: sollte es sein! —, dass an den stellen X 5 *land* anstatt *home* zu lesen ist, IX 12 *flame* anstatt *grace*, wenngleich das ergebnis hier nur ein identischer reim ist; und an der heute noch verwahrlosten stelle V 54 *flame* anstatt *light*, wie schon Rossetti vorgeschlagen. Forman's stellung solchen änderungen gegenüber ist höchst inkonsequent, indem er die einen selbst in vorschlag bringt, die anderen verwirft.[4]) In ähnlicher weise liesse sich, ohne dem original zuviel gewalt anzuthun, *Ghasta* 53 *ascertained* oder dgl. für das reimstörende *observed* einsetzen; in *R&H* nach dem vorschlag Rossetti's 366 *fell* für *ran*[5]), wodurch zwei waisen mit einander versorgt würden; 752 *weighed* für *lay.*

---

[1]) l. c. I 56, vgl. Form IV 317.

[2]) Bei Form I 302f.

[3]) Hartnäckig sträubt man sich immer noch, *R&H* 1240 *wood* für *woods* einzusetzen (Form I 355) — *Sero sapiunt!*

[4]) Form I 195; 248 u. 259.

[5]) Eine emendation, die Forman schwach findet, weil man lieber sage „thränen rinnen" als „thränen fallen", I 327.

So mochte der dichter im drang des schaffens auch versäumt haben, (b') eine reihe von versworten, die er im geist zur erzeugung des reimes umgestellt hatte, im ms. ebenfalls umzustellen, so dass sein reim verloren ging. Sh selbst notiert einen solchen fall in der erwähnten druckfehlerliste zu *L&C* VIII 10, woselbst zeile 2 anstatt *the shade, the dream* endigen sollte *the dream, the shade.* Ähnliche verhältnisse mögen, wie Fleay nahegelegt und Rossetti gebilligt hat, vorliegen in

R&H 650 *The torturers with their victim's pain,*

wo zu lesen wäre:

With their victim's pain the torturers (: *tears* 647, : *ears* 651).

Eine weitere möglichkeit (c') wäre die, dass der dichter nach einem im wirr geschriebenen ms. am ende der zeile stehenden, aber dem vers i n n e r n angehörigen wort statt nach dem eigentlichen endwort reimte, woraus ein falscher reim resultieren musste: dieser fall liegt, wie von Forman scharfsinnig erkannt worden ist, in *L&C* XI 14 vor, wo *tone* fälschlich auf *on* statt auf *him* bezogen war, vielleicht in noch manch anderer stelle, an der wir die merkwürdige genesis nicht mehr zu durchschauen vermögen!

Ich möchte, um mein gewissen zu salvieren, insbes. noch das e i n e betont haben, dass ich solch auffallende flüchtigkeiten der komposition nur für gewisse rasch gearbeitete und nach der vollendung beiseite gelegte dichtungen vindiziere!

Schlussbemerkung zum III. Kapitel.

Sh liebte den reim, wie er die alliteration liebte und überhaupt jedes phonetische kunstmittel, das seinem vers musikalischen wohllaut zu schenken versprach. Lord Byron's launige verse

Prose poets like blank verse, I'm fond of rhyme,
Good workmen never quarrel with their tools [1])

hätte auch Sh als technisches glaubensbekenntnis äussern können. Allerdings hat er in seiner zweiten entwicklungsperiode (1810—1815) viele dichterische ergüsse in reimlose

---

[1]) *Don Juan* I 201, 5.

verse gekleidet; wollen wir aber nicht vergessen, dass er sich in dieser ganzen periode mehr als politiker denn als poet fühlte, fast ausschliesslich sozialen zielen nachstrebte und für seine musenkinder sich damit begnügte, anschluss an die berühmtesten muster der zeit zu suchen, insbes. an Lewis, Blake und Southey. *QMab* scheint nicht einmal in versen geplant gewesen zu sein, wie der brief an Hogg vom 7. febr. 1813 [1]) ausweist, worin Sh schreibt: "With some restrictions I have taken your advice, though I have not been able to bring myself to rhyme". Didaktische poesie erschien unserem sänger überhaupt, wie er mehrmals beteuert [2]), als ein paradoxon.

Seitdem Sh's dichtermuse recht eigentlich erwacht war, zeigte er sich immer so r e i m f r e u d i g wie irgend einer von den lieblingen Apolls. Wir hatten schon oben von seinem rühmlichen bestreben zu melden, zufällig sich ergebende waisen klanglich zu ersetzen. Wir haben noch andere erfreuliche beweise seiner reimliebhaberei. Das gangbarste metrum für volksmässige balladen, die septenarstrophe $a_4 b_3 c_4 b_3$ (richtiger $a_7 a_7$), welche Sh in seinen lieblingsballaden *The Old Woman of Berkeley* und *The Ancient Mariner* vorfand, benützt er selbst nur in der klangreicheren variation *abab*. — Die beiden direkten vorbilder des *PBell*, sowohl Reynolds' als Wordsworth's epyllie, wiesen ein gesätze des baues abccb auf [3]), welches Sh durch das melodischere, wenngleich technisch bedeutend schwierigere abaab ersetzte. — Ein reimpaar wird gern zum triplet erweitert, in *JulMadd* 10 mal, im *Epips* 13 mal; ein vierzeiler, dem nach dem grundliegenden schema zwei reime zukämen, wird öfters ganz durchgereimt, in der *MaskAn* 9 mal, oder mit schmückenden binnenreimen versehen, vgl. *MaskAn* 49. — Ausserdem werden wir weiter unten sehen, welch prächtige klangwirkungen Sh in seinen neuen strophen meist durch oftmalige wiederholung oder kunstvolle verschlingung der reime zu erzielen verstand.

---

[1]) zb. in Dowden's biographie I 340.

[2]) So in dem bekannten passus der *Prom*-vorrede, aber auch schon im jahre 1813 in einem schreiben an seinen verleger Hookham, 16. jan.

[3]) Vgl. *PBellProl* 3 "First, the antenatal Peter,
Wrapped in weeds of the same metre" etc.

So sicher es also ist, dass Sh ein ausserordentlicher liebhaber des reimes war, so sehr muss uns seine über alle begriffe laxe reimtechnik in verwunderung setzen, und dies ganz besonders, wenn wir bedenken, welch feines ohr er für alle arten von klangwirkungen besass, welch prächtige, bisher unerhörte klangeffekte er zu erfinden wusste. Auch ist von einem fortschritt in der entwicklung seiner reimkunst wenig zu spüren. Es möchte zwar scheinen, als ob *Triumph* mit unreinen reimen weniger behaftet wäre als frühere werke — allein unter diesen wiederum sind es just die allerersten gedichte (aus *VC*), die, von einzelnen erzwungenen reimen abgesehen, anerkennenswert saubere reimarbeit aufweisen [1]), und andererseits steht der dichter noch in den letzten jahren so sehr unter dem bann des reimes, dass er in seinen dramatischen übersetzungen in mehreren fällen aus purer reimnot (um nicht zu sagen: reimfreude!) worte oder zeilen hinzudichtete, die das original nicht aufwies, so im *Faust* 2 die beiden zeilen 138 u. 139 dem vorreim *mountain* zu liebe, ebda 154 die erweiterung *whose farrows were nine* dem binnenreimenden *swine* zu liebe (das original sagt nur *„auf einem mutterschwein“*); ebenso ist *Mag Prod* 3, 64 das wort *sophist* als gegenreim zu *lovest* angefügt. [2])

Wenn somit als thatsache konstatiert werden darf, dass Sh's mittelmässige reimtechnik sich im allgemeinen nicht verbessert und ausgereift hat, so geht daraus hervor, dass der dichter sich dieser mittelmässigkeit nicht als eines *flaw* seiner

[1]) Vgl. Garnett in seiner *VC*-ausgabe p. XXV: "It shows, at all events, that the youthful Sh could write better verse than can be found in his novels" etc.

[2]) Ich möchte solche freiheiten nicht so hart verurteilen wie Todhunter, der p. 216 die ganze letztcitierte stelle durch zufügung des einen wortes '*marred*' nennt. Wer sollte es dem einen dichter verargen, dass er die poesie des anderen um einen in den zusammenhang gar nicht übel passenden einzelzug bereicherte? Sh hat es des öfteren versichert (siehe seine brieflichen äusserungen, bei Woodb IV 421–429), dass er an einer übersetzung nicht die wörtliche treue, sondern die lesbarkeit, die hübsche poetische form als erstes erfordernis ansehe: ein idealer standpunkt, den sich mancher übersetzer unserer tage so recht zu eigen machen sollte.

erzeugnisse bewusst war. Die hauptschuld ist in der that der dichtertradition beizumessen, die in der englischen literatur so unheilbringend gewirkt hat wie in der französischen, in ersterer, indem sie allzu grossen freiheiten thür und thor öffnete, in letzterer, indem sie die gesunde freie entwicklung hemmte. Der endreim war gemeingut der poeten: hier ging unser Sh die alten ausgetretenen pfade, indem er vergass auf klang und ton zu hören und nur die übereinstimmung der buchstaben im auge behielt. Auf dem feld feinerer wortmelodik aber, wo er ganz seine eigenen jungfräulichen pfade wandelte, da legte er sein so hoch gepriesenes und nie genug zu preisendes feingefühl an den tag.

Viertes Kapitel.

Strophenformen.

„Der meister tön' und weisen,
gar viel an nam' und zahl,
die starken und die leisen,
wer die wüsst' allzumal!"
(Rich. Wagner's *Meistersinger*.)

Wenige dichter geben dem metrischen forscher so zahlreiche probleme zur lösung auf wie Sh, und Sh's werke wiederum sind in keiner hinsicht so schwierig zu studieren wie in ihren strophischen formen. Denn neben einer erstaunlichen fülle einfacherer und bekannterer systeme und einer reihe von gänzlich neuen, selbstkomponierten weisen treten uns hier auf schritt und tritt komplexe von verwickeltem bau entgegen, deren metrische sichtung nur mit mühe und schonender umsicht gelingt. Liegt nun das studium von Sh's verstechnik überhaupt noch im argen, so ist dies namentlich mit bezug auf die grossen strophenkomplexe zu sagen; denn was sich nicht dem ersten blick als gesetzmässige wiederholung des einen grundtypus darbot, wurde schlechthin als „freigebaut" bezeichnet und unter die umfangreiche rubrik der unregelmässigen strophensysteme gestellt.[1]) Für uns aber ergibt sich die aufgabe, dgl. schwierige strophische komplexe noch vor den anderen einer kritischen untersuchung zu

[1]) *Non quivis videt inmodulata poemata iudex* Horaz Ars Poet. 263.

unterziehen. Sind wir hiemit im reinen, so werden wir die bedeutenderen strophenformen, wie sie Sh's dichtungen aufweisen, nebst deren weiterbildungen besprechen können, um dann endlich alle von unserem dichter gebrauchten schemata einzeln revue passieren zu lassen.

Um aber im folgenden mit kurzen ausdrücken und grundbegriffen operieren zu können, wird es sich empfehlen, dass wir uns in einem vorabschnitt mit unserem leser über gewisse häufig wiederkehrende termini und diakritische zeichen einigen, und sodann auch einige eigenheiten von Sh's strophenbau durchnehmen, deren bekanntschaft dem leser das verständnis alles folgenden wesentlich erleichtern dürfte.

I. Vorbemerkungen.

A. Terminologie.

(1) Sh's nomenklatur ist eigenartig und manchmal geradezu irreführend, so in gewissen chorstrophen der dramen und in besonders charakteristischer weise in der *ONaples,* die mit „Epoden" beginnt, welche — um das oxymoron noch zu betonen — in der ersten prosanote ausdrücklich *introductory Epodes* genannt werden: ein barbarismus, dem gegenüber selbst der auf des meisters worte schwörende Swinburne sich einiger kräftiger ausfälle der missbilligung nicht erwehren kann.[1])

Was sind epoden? Da die frage von prinzipieller wichtigkeit ist und nach einer eingehenden besprechung verlangt, so greifen wir auf die antike quelle dieser metrischen ausdrücke zurück, den verdienstvollen grammatiker Hephaistion aus Alexandria, der in einem abschnitte seines *Περι Ποιηματος,* die formen epodischer gedichte behandelnd, folgendermassen sagt: *'Επῳδικα μεν οὐν ἐστιν, ἐν οἱς συστημασιν δμοιοις ἀνομοιον*

[1]) zb. bei Forman IV 42.

τι ἐπιφερεται, ὡς τα γε πλειστα Πινδαρου και Σιμωνιδου πεποιηται. — Προῳδικα δε ἐστιν ἐν οἱς το ἀνομοιον προτετακται των ὁμοιων. — Μεσῳδικα δε ἐν οἱς περιεχει μεν τα ὁμοια, μεσον δε το ἀνομοιον τετακται. [1]) Bezeichnen wir also irgend ein strophisches gebilde, das ohne antistrophe bleibt, mit ξ, so haben wir, schematisch dargestellt, zu nennen

proodisch ein gebilde	ξ — strophe — antistrophe
epodisch „ „	Strophe — antistrophe — ξ.
mesodisch „ „	Strophe — ξ — antistrophe.

Mesodische glieder — von Rich. Wagner „*flickgesang* zwischen den stollen" genannt [2]) — werden uns bei Sh oft entgegentreten. Sie finden sich auch in der klassischen tragödie, zb. in Sophocles' *OedCol.* 833—86 (jambische trimeter zwischen lyrischen strophen: *κομμοι*) [3]) und sind das wesentlichste charakteristikum der uralten liedform.

Die bezeichnungen *στροφη* und *ἀντιστροφη*, welche Sh mit vorliebe verwendet, bedürfen einer ergänzung durch einen namen für ein weiteres (drittes) gebilde vom gleichen bau. Ich wage für ein solches den ausdruck *epantistrophe* in vorschlag zu bringen. Für *strophe* selbst habe ich auch *promiscue* die namen *gesätze*, *bar* und *kehr* verwendet, um ermüdendem gleichklang vorzubeugen.

Den terminus *schwellstrophe* habe ich neu geprägt, um solche strophen zu kennzeichnen, welche durch parasitische verszusätze über ihr normalmass hinausgewachsen sind. Der neue ausdruck ist nicht sehr hübsch, aber durch den ‚schwellvers' der altenglischen metrik sanktioniert und, was als hauptsache gelten möge, bezeichnend. Strophische anschwellungen finden sich nicht nur im kurzen und heroischen reimpaar [4])

---

[1]) Nach Consbruch, *De Veterum περι ποιηματος doctrina.* Vratislaviae 1890, p. XVIII.

[2]) *Meistersinger* I; der ausdruck stammt jedoch nicht aus dem mittelalterlichen kanon.

[3]) Diesen klassischen beleg für unsere erscheinung gibt, ohne sich jedoch des namens *mesodisch* zu bedienen, Christ, *Metrik der Griechen und Römer* Leipzig 1879, p. 658.

[4]) Indem ich das reimpaar hier als ‚strophe' bezeichne, bin ich mir

— hier meist durch einen dritten, dem ohr willig entgegenkommenden reim veranlasst —, sondern in erster linie bei schweifreim-, balladenstrophen und anderen formen volksmässiger dichtung seit ältester zeit; ein bekanntes muster ist Chaucer's *Sire Thopas* (5 schwellstrophen zu $31^1/_2$ einfachen). Vgl. bei Sh, wie weiter unten genauer entwickelt werden wird, schwellstrophen *SistRosa* in 28 %, *DevW* in 47 %, *MarDream* in 33 %, *Cloud* in 21 % der gesamtstrophenzahl. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie eine solche schwellstrophe gleichsam epidemisch um sich greifend ihre nachbarinnen ansteckt, bis nach gruppenweisem auftreten das erweiterte schema plötzlich verlassen und die allereinfachste urform wieder aufgenommen wird. So bemerken wir im *SThop* schwellstrophen von 14 bis 17 ohne unterbrechung, worauf 18 einfach; in *MarDream* schwellstrophen 9—13; 22—23.

(2) In der darstellung von strophenformeln durch buchstabe und zahl sind wir im allgemeinen Schipper gefolgt. Grosse buchstaben deuten refrainartig wiederkehrenden versausgang an, u. zw. wenn derselbe auf andere verse reimt, mit dem buchstaben des betr. reimes (A), wenn derselbe nicht reimt, sondern nur sich selbst gleicht, mit R (= refrain). Beispielsweise würde man in der *OWWind* den schlussruf der ersten drei abteilungen '*Oh, hear*' als E bezeichnen können; in *Prom* II 1 166—206 den wiederkehrenden ruf *Child of Ocean!* als R, den refrain *Oh, follow, follow!* dagegen als A. — Jenen parasitischen zusatzversen, welche eine schwellstrophe erzeugen, geben wir, um die formel des grundschemas nicht zu entstellen, griechische buchstaben, u. zw. je ihrem reim entsprechend, α, β, ϱ usw. Einen vers, dessen endreim durch binnenreim ersetzt, ebenso einen vers, der mit schmückendem binnenreim versehen ist, notieren wir nach dem muster $\begin{array}{c} a_4 \\ \wedge \\ a_2 \quad a_2 \end{array}$, da eine darstellung als $a_2 a_2$ ein falsches strophenbild ergeben würde.

wohl bewusst, dass es auf solchen namen keinen eigentlichen anspruch hat, vgl. ten Brink, l. c., p. 205.

B. Allgemeines über Sh's strophenbau.

1. Von der erscheinung der Sh'schen schwellstrophe haben wir bereits gesprochen.

2. Ebenso ist von seiner vorliebe für verwendung des leoninischen binnenreims als eines stellvertreters mangelnder endreime die rede gewesen.

3. Lange strophenschlusszeilen.

Das auffallendste merkmal der von unserem dichter bevorzugten spenserstanze, einen das ganze abschliessenden, die übrigen verse an zeitlicher und räumlicher ausdehnung überragenden alexandriner, hat Sh häufig auf andere strophengebilde übertragen. Ähnliches lässt sich, obschon in geringem grade, bei Southey beobachten, der ja in vieler beziehung Sh's formaler lehrmeister war.[1]) Beide sind sich jedenfalls der guten wirkung wohl bewusst gewesen, die solch ein majestätischer schlussvers dem abgesang verlieh.

Sh bediente sich dieses überlangen schlussverses in vielen seiner schemata, und in allen perioden seiner dichterischen entwicklung, so in *Z&K*, *Moonbeam*, *TaleSoc*, *Epithal I* etc., *ConstSing*, *L&C* V lyr. einlage, *StDejN*, *Prom's* fluch I, Asia's lied II 5; *Autumn* (4 : 2 u. 1). Ich könnte weitere belege aufzählen. Absichtlich verschweige ich die strophe der *Skylark*, deren schlussvers m. e. ein pseudo-alexandriner ist. Unser gehör, durch die reihe der voraufgehenden dreiheber voreingenommen, zerlegt unwillkürlich jeden solchen alexandriner in seine beiden dreitaktigen hälften. Mich dünkt es plausibel anzunehmen, dass dieser schlussalexandriner überhaupt auf dem weg entstanden ist, dass einige im reimschema nicht unterzubringende dreiheber mit ihren nachbarversen zu

---

[1]) Sh's abhängigkeit von dem berühmten Lakisten verdiente eine spezialuntersuchung. Weiter unten wird von dem metrischen einfluss des *Thalaba* auf die poesie des jugendlichen Sh die rede sein. Im übrigen sei noch kurz darauf hingewiesen, dass schon Southey eine grosse vorliebe für den schmuck griechischer motti zeigt; dass er 1794 eine *Retrospect* in heroic couplets schrieb (das in titel und versmass entsprechende gedicht unseres poeten stammt aus dem jahre 1812); die beziehungen des Sh'schen *Der W* zu dem Southey'schen sind bekannt.

einer sechshebigen langzeile zusammengeschweisst wurden. Es dürfte Sh's ursprüngliche absicht nicht gewesen sein, den reizend charakterisierenden dreitaktigen verschen, die wie die lerche in kurzen ansätzen emporflattern, einen flughemmenden langvers folgen zu lassen. [1])

Das erwähnte bestreben, durch ausdehnung der endzeile würdevoller abzuschliessen, verlockte Sh manchmal zur durchbrechung der form, indem er eine blankverstirade mit einem alexandriner endigte [2]), unbekümmert darum, dass Pope folgendes abschreckende beispiel aufgestellt hatte:

A needless Alexandrine ends the song,
That, like a wounded snake, drags its slow length along. [3])

Wir finden alexandriner dieser sorte in *War* 62 und in einigen der übersetzten Homerischen hymnen (hier ein refrainartiger sechstakter). In ähnlicher weise ist am schluss des *Prom* noch ein mehrheber angefügt, sozusagen, um durch das schwergewicht der form die majestät des abschlusses noch zu erhöhen.

4. W a h r u n g d e s s c h e m a s.

Wenn wir Sh's reimkunst sehr gering anschlagen mussten, so haben wir bz. der strophenbaukunst das gerade gegenteil zu konstatieren. Dieser melodietrunkene dichter hat nicht nur mancherlei interessante, durch kunstvolle verknüpfung von vers und reim wirkungsreiche strophenformen neugebildet, sondern er hat durchaus, was genauigkeit der ausarbeitung anlangt, eine sorgfalt an den tag gelegt, die uns überraschen könnte, nachdem sie in anderen dingen so selten zu beobachten ist. Nicht als fänden sich in seinen poesien nicht auch nach dieser richtung hin schwere versehen. Wir stossen auf verwirrte komplexe, auf manche kehr, deren gegenkehr wir umsonst erwarten, auf zeilen, deren länge dem erfordernis des schemas nicht gerecht wird; mitunter lässt sich auch eine

---

[1]) Unsere kunstrichter sagen in ihren ästhetischen kommentaren wohl viel schöne sachen über die malerischen kurzzeilen (vgl. p. 198 u. abh.), aber leider gar nichts über die bedeutung des alexandriners!!

[2]) Auch bei anderen dichtern zu bemerken, zb. Byron.

[3]) *Essay on Criticism* 356f.

erforderliche zeile überhaupt vermissen, sei es dass sie bei der komposition übersehen wurde[1]) oder bei der reinschrift oder drucklegung durch ein versehen ausfiel. Derlei regellosigkeiten bleiben uns gewiss nicht erspart, und doch muss im allgemeinen zugestanden werden, dass Sh der genauen ausarbeitung seiner strophischen systeme besondere aufmerksamkeit gewidmet hat, dass es ihm in übereinstimmung mit Horaz' lehre daran lag *Descriptas servare vices operumque colores.* Wir erinnern uns, dass er die feinsten klangspiele künstlerisch durchführte, während er gleichzeitig den reim verwahrloste: weil er die ersteren, als selbsterfunden, kritisch zu beurteilen verstand, den letzteren als verwahrlostes erbstück übernahm. Ähnlich liegen die verhältnisse hier. Nicht ohne einfluss wird dabei die antike dichtung gewesen sein, deren abgeklärte, formstrenge chorlieder der bewundernde Sh vielfach neu zu beleben suchte.

In einzelnen fällen lässt es sich beobachten, dass unser dichter gewisse versehen des ersten druckes, welche die strophische form zu schädigen geeignet waren, korrigiert hat, während er andere metrische versehen, die er ebenso gut bemerkt hatte, unverbessert stehen liess. Er bemerkte in seinem formvollendeten *Prom* gewiss den einzigen torso II 1, 12; er veröffentlichte selbst zwei auflagen seiner *Cenci* und brachte auch in der zweiten einige änderungen an, die sich jedoch nicht auf die gestalt der unvollendeten verse erstreckten. Er verabsäumte nie, freiheiten, die er sich im strophenbau erlaubte, in vorreden oder anmerkungen ausdrücklich zu konstatieren, und die strengen worte, die er zu seinem ersten versuch in der spenserstanze bemerkte[2]), sowie der selbsttadel in der vorrede zu *L&C*[3]) beweisen, wie ernstlich er in dieser beziehung mit sich in's gericht gehen konnte.

---

[1]) Auf welchem wege dies zuging, lässt sich unschwer herausfinden. Eine für Sh bezeichnende möglichkeit ist sicherlich die, dass er einen anfänglich freigelassenen zeilenraum später zu korrekturen einer nachbarzeile verwendete, mit verbessernden worten überschrieb und so aus dem auge verlor; besonders auffällig in *Allegory* 1, 6 zu beobachten.

[2]) S. p. 197 u. abh.

[3]) S. p. 70 u. abh.

Das anakreontische gedichtchen *LovPhil* wàr 1819 im *Indicator* veröffentlicht worden, u. zw. mit der ursprünglichen, fehlerhaften lesart

If it disdained to kiss its brother 2, 4,

einem viertaktigen verse, der zu dem entsprechenden dreitaktigen des ersten bars in störendem gegensatz stand. Dies versehen scheint der autor bemerkt und ohne weiteres nach dem schema gebessert zu haben:

If it disdained its brother,

eine metrische besserung, die sich nur auf kosten des inhalts anbringen liess! Die durch beschreibung des Boscombe-ms. in vielen zügen enthüllte genesis des *Prom* bestätigt uns an mehreren beispielen die richtigkeit unserer beobachtung. So ist die zeile einer antistrophe (IV 46) nachträglich eingefügt worden, um der in weiter entfernung stehenden strophenzeile zu entsprechen; versehentlich unterlaufende alexandriner sind durch wegstreichung hübscher poetischer wörter auf ihre regelmässige hebungszahl reduziert.[1]) Ein lehrreiches beispiel aus der *ONaples* wird weiter unten[2]) vorgeführt werden. Die druckfehlerliste zu *Hellas*[3]) bekundet durch spezielle erwähnung der druckversehen in 63, 657, 1071, dass dem dichter an einer metrischen berichtigung dieser zeilen wesentlich gelegen war, wenn sich diese auch nur auf eine zeilenabtrennung erstreckte: so verlangte er, die chorpartie 64 bis 75, welche in Ollier's druck mit der vorausgehenden στροφη zusammengeflossen war, als μεσῳδος abzutrennen. Der entwurf zur *Recoll* (unter dem titel *The Pine Forest* . . . bekannt) wies überlange und kurze verse auf, die in der ausführung reguliert sind, vgl. *PFor* 81 : *Recoll* 24; *PFor* 83, 106: *Recoll* 55, 74. Sehr lehrreich ist ferner der vergleich eines gedichtes der ersten periode, dessen schlussstrophe in 2 metrisch grundverschiedenen redaktionen erhalten ist. Das gleiche gesätze tritt nämlich auf als schlussglied des in *St.Irvyne* eingelegten liedes *How swiftly* . . (Irv IV) und als zweite strophe des liedes *VC IV*, dort in viertaktiger gleichmässiger bewegung,

---

1) S. Schick, l. c., p. 257 und 103.
2) p. 173 u. abh.
3) Bei Form IV 572.

hier in dreitaktiger ungleichmässiger (anapästischer) bewegung, in beiden fassungen jedoch dem grundschema tadellos adaptiert.

Auf grund solcher erwägungen dürfen wir getrost annehmen, dass an den meisten stellen, wo augenfällige verstösse gegen den strophischen gleichbau vorliegen, eine metrische emendation in Sh's sinn gelegen wäre. Wir möchten diese erörterungen mit einem typischen beispiel beschliessen. Der vers *Prom* II 5, 96 war in der lesart

Which in the winds on the waves doth move

überliefert. Rossetti hatte den ausfall der kopula sogleich erkannt und durch deren wiedereinfügung den vers metrisch berichtigt. Die sache lag so klar, dass in diesem falle auch Dowden und selbst der hyperkonservative Forman mit ihm gingen. Der neueste herausgeber Woodberry hingegen erklärte sich gegen eine solche änderung des überkommenen textes mit den worten: "The emendation corrects a faultless line merely to make it agree with stanzaic structure, and like all metrical emendations in a poet so accustomed to irregular and original melody as Sh, is open to the gravest doubt". [1]) Nun aber „gottlob, wir haben das original!" Aus dem ms. haben Schick-Zupitza [2]) nachweisen können, dass der autor in der that *and on* geschrieben hatte!!

Sollte die urschrift von *Lament* uns nicht auch die wonne bereiten, plötzlich wieder aufzutauchen, um eine unwürdige fehde mit éinem mal abzuschneiden? Denn solang von authentischer seite keine erlösung kommt, müssen wir uns geduldig von herrn Swinburne „pedanten" schimpfen lassen, „deren ohren an den fingerspitzen sitzen." [3]) Ein süsser trost ist uns geblieben: die aus eingehendem studium des Sh'schen eigengebrauchs geschöpfte überzeugung, dass auch der grosse Shelley sich nicht schämte, gelegentlich mit den fingerspitzen zu hören, seine takte abzuzählen und allenfallsige versehen schleunigst zu berichtigen.

[1]) Woodb II 427.
[2]) l. c., p. 318.
[3]) *Ess. & Stud.*, p. 230.

5. Entlehnungen von strophenformen.

Vor wenigen jahren (1896) hat uns *Kellner* auf eine „bisher unbekannte" [1]) quelle zahlreicher partien der *QMab* aufmerksam gemacht, Volney's *Les Ruines*. Seine abhandlung, welche ich als pendant zu den folgenden auseinandersetzungen zu vergleichen bitte, schliesst mit den worten [2]): „Es wird natürlich die frage gestellt werden, warum Sh nicht Volney's werk erwähnt, und man wird mit recht auch nach einem äusseren anhaltspunkt für meine behauptung verlangen. Die frage könnte ich nur mit vermutungen beantworten, mache aber lieber erst keinen versuch". Das klingt, als wäre etwas faul im staate Dänemark. Jedenfalls geht es nicht in allen fällen an, zu schweigen; ich mache darum den versuch, eine auf meinem spezialgebiet an mich herantretende frage verwandter natur mit etwas mehr als vermutungen zu beantworten, so sehr ich auch befürchten muss, dass Mr. Jeaffreson für sein berüchtigtes buch daraus kapital schlagen werde.

Einige typische fälle sind zu signalisieren, in denen sich Sh — man merke wohl: der jugendliche, nicht der gereifte Sh! — eine zur zeit berühmte metrische form [3]) angeeignet und seine quelle gewinnsüchtig verschwiegen hat. Nun ist allerdings ein liebling Apoll's kein wissenschaftlicher mann, der zu redlichem nachweis seiner bezugsquellen verpflichtet ist: er greift eine gehörte weise auf und macht den versuch, das was er selbst zu singen hat, im tone des andern zum ausdruck zu bringen. Dies ist es auch nicht, was wir Sh zum vorwurf machen. Wohl aber verdriesst es uns zu bemerken, dass er in einigen fällen seine formale quelle absichtlich verhehlt und bemäntelt hat, indem er seinen leser auf falsche fährten hinwies, und dies aus keinem anderen

[1]) Nicht ganz richtig! Schon vor Kellner hatte [von Rabbe ganz zu schweigen] Beljame in seiner vortrefflichen separatausgabe des *Alast* p. 69—73 auf Volney als damals wichtigste inspirationsquelle Sh's hingewiesen und seine behauptung durch anführung zahlreicher parallelstellen illustriert.

[2]) *Engl. Stud.* XXII, p. 40.

[3]) Die inhaltliche frage berührt mich hier nicht näher, sie geht aber natürlich mit der formalen hand in hand.

grund als aus dem eitlen: nicht als leerer nachäffer berühmterer zeitgenossen zu gelten.

Als formale vorlage für seine *QMab* gibt der dichter Milton's *Samson Agonistes* und das italienische pastoraldrama an, mit dem auffallend vagen zusatz, diese eben besässen "*the natural measure into which poetical conceptions, expressed in harmonious language, necessarily fall*".[1]) Hiemit ist eine briefstelle zusammenzuhalten (brief an Hogg vom 7. febr. 1813)[2]), worin es heisst: "If an authority is of any weight in support of this singularity, Milton's Samson Agonistes, the Greek choruses and (you will laugh) Southey's 'Thalaba' may be adduced". Dem freunde gegenüber werden also zwei weitere formale muster eingestanden: die chorgesänge des griechischen dramas und *Thalaba,* ein werk, für das unser dichter wie bekannt ausserordentlich schwärmte, das er las, bis er es auswendig konnte und seine metrische schönheit ganz in sich eingeschlürft hatte.[3]) Vor dem vertrauten Hogg durfte der autor eingestehen, was er dem publikum gegenüber verschweigen zu sollen glaubte: vor der öffentlichkeit hätte ihn das geständnis geniert, nur eine kleinigkeit einem manne abgeborgt zu haben, für den er schon nach kurzem zusammensein alle sympathien ersterben fühlte.

Dass Sh auch dem freunde gegenüber seine hauptquelle erst an dritter stelle, gleichsam beiläufig, erwähnt, bleibt immer noch auffällig. Die hauptquelle aber ist *Thalaba* in mehr als éiner hinsicht gewesen. Schon Ackermann[4]) hat eine reihe von formellen und inhaltlichen einzelzügen nachgewiesen, welche *QMab* mit ihrem direkten vorbilde gemein hat. H. Richter brachte einige andere beziehungen zu *Th[alaba]* (und *Joan of Arc*) bei.[5]) Eine weitere metrische abhängigkeit lässt sich in dem zauberlied *QMab* 114—121 u. 157—166 erkennen. wenn wir es neben *Th* II 15 und III 10

---

[1]) Vorrede zum *Alast,* bei Form I 17.
[2]) Vgl. p. 141 u. abh.
[3]) So Medwin I 60.
[4]) In seiner genannten doktorschrift.
[5]) l. c., p. 148.

stellen. Überaus wertvoll ist Medwin's mitteilung[1]), dass er (Medwin) den dichter oftmals jene prächtige stelle habe deklamieren hören, wo die zauberin um den finger ihres opfers ein haar wickelt, bis der zauber unauflöslich wird; es sind die stellen *Th* VIII 26 und 28, und wir brauchen nur den refrain daraus hieher zu setzen, um unseren leser ohne weiteres ihre bedeutung für Sh's werk erkennen zu lassen:

My thread is small, my thread is fine,
But he must be
A stronger than thee,
Who can break this thread of mine.

Interessant ist auch die folgende stelle

Th VIII 29 verglichen mit	*Prom* IV 135:
Sister, sister hear my voice!	
Sister! come and rejoice!	
The thread is spun.	
The prize is won,	*Our spoil is won,*
The work is done,	*Our task is done,*
For I have made captive etc.	*We are free* etc.

Weitere beziehungen Sh'scher stellen auf Southey haben wir sonst gelegentlich erwähnt. Hier sei noch darauf hingewiesen, dass Lucan's *Pharsalia* in einer note des *Th* (zu II 22) citiert wird: unschwer zieht sich eine verbindungskette von dieser anmerkung zu Sh's späterem studium des Lucan'schen werkes samt allem, was aus diesem studium resultierte.

Je mehr also Sh grund hatte, die literarische patenschaft des Poet Laureate zu verschweigen[2]), umsomehr musste er sich bestreben, irgend welche andere vorbilder in den vordergrund zu rücken oder auf die praktischen vorzüge des benützten metrums an sich gewicht zu legen. Was nun Milton's chorstrophen anlangt, so lässt sich eine nähere verwandtschaft derselben mit den zeilen der *QMab* nicht herausfinden. Bez. des italienischen pastoraldramas bin ich auf eine

[1]) I 61.

[2]) Auch seine — kürzlich aufgedeckte — hauptquelle für die rahmenerzählung des werks, Sir William Jones' *Palace of Fortune*, hat er sich gehütet zu erwähnen. Eine formelle anlehnung ist hier aber durchaus nicht zu konstatieren, s. Köppel in *Engl. Stud.* XXVIII, p. 48.

überraschende spur gestossen, welche mich in den oben vertretenen ansichten wesentlich bestärkt hat. Wie nämlich Forman III 467 mitteilt, trägt Sh's revisionsexemplar der *QMab* auf der inneren einbandseite in des dichters eigener handschrift den vermerk *The metre — Pastor Fido.* Ich frage mich nun: was könnte Sh veranlasst haben, eines seiner angeblichen „metrischen vorbilder" viele jahre später in das bereits gedruckte werk zu notieren? Wenn es nicht vielleicht eine merknotiz war, welche ihn bei abfassung der *Alast*-vorrede an den *Pastor Fido* als ein metrisches analogon erinnern sollte, das er als vorbild von gutem klang ohne risiko vorschieben konnte. Dass Sh im frühjahr 1815 den *Pastor Fido* las, bezeugt uns Mary's tagebuch: er hatte ihn also aller wahrscheinlichkeit nach früher noch gar nicht gelesen.

Ähnlich wie im falle *QMab* verhält es sich mit dem metrum von *L&C*, welches — wie schon Jeaffreson nahe gelegt hat [1]) — ohne weiteres demjenigen gedicht entlehnt wurde, das in jenen tagen *en vogue* war: *Childe Harold's Pilgrimage.* In Byron's kunstreicher verwendung mochten die reize der strophe Sh's ohr von neuem entzückt haben. Jeaffreson macht uns mit dem citat *Qui s'excuse, s'accuse* auf die verdächtigen phrasen aufmerksam, mit denen der nachahmer die wahl seines metrums begründet habe. Nun liesse sich jenem schwarzen kritiker zwar sogleich entgegen halten, dass Sh ja von seinen frühesten dichtversuchen an eine gewisse vorliebe für die spenserstanze bekundete.[2]) Immerhin ist der fall dem vorigen sehr ähnlich gelagert. Unser dichter hatte etwas vom literarischen freibeuter an sich: war ja auch seine *LovPhil*, wie wir wissen, nichts als die umdichtung einer französischen vorlage, ohne dass derselben die ehre der erwähnung geschenkt worden wäre.[3])

In den folgenden fällen hat Sh, ohne seine anleihen verhüllen zu wollen, fremden tönen nachgesungen. In den frühesten gedichten aus *St. Irvyne*, *VC* und *Nich* ungemein

---

[1]) *The Real Shelley*, London 1885, I, p. 62.

[2]) S. das genauere p. 197f. u. abh.

[3]) Ich kenne noch weitere fälle, doch davon an anderem orte.

häufig den berühmten anapästen Scott's; Medwin weist sehr richtig auf die ballade *Helvellyn* als deutlichste formale quelle hin.[1]) In den lyrischen blankversgedichten den Southey'schen *lyrics*; in *DerW* und *PBell* den betr. literarischen pendants. In der rhythmischen bewegung und grammatischen gliederung der *Fug*, zt. auch des *Autumn*, möchte ich eine reminiscenz des Shakspere(?)'schen *My flocks feed not*[2]) und einiger abgeleierter Wordsworth'scher weisen erkennen. Das duftige elfenliedchen in Shakspere's *MidsNight'sDr* II 2 hat dem schaffenden Sh oft im ohr geklungen: es hat zu je einer stelle aus *QMab* (I 144), aus dem *Prom* (I 227) und *Epith II* pate stehen müssen. Es könnte ferner hingewiesen werden auf die form von Dante's unsterblichem werk für *L&C*[3]), *PAthan* und *Triumph*, auf Shakspere's *Venus and Adonis* für *Mar*; auf Byron's *Isles of Greece* (*DonJuan* III) für den schlusschor in *Hellas*; auf Byron's *DonJuan* und Calderon's dramen für die ottava rima; auf Wordsworth's *Tintern Abbey*, auf Campbell etc. etc. Auf alle diese sog. anlehnungen wird weiter unten noch einmal ausdrücklich aufmerksam gemacht werden.

II. Sichtung verwickelter Strophenkomplexe.

Es vereinigen sich allerlei umstände, um dem forscher die im titel bezeichnete aufgabe zu erschweren. Der dichter seinerseits bietet der nachprüfenden kritik keine handhabe. Wir wiesen schon mehrmals darauf hin, dass Sh mit dem subtilsten musikalischen empfinden, mit dem feinsten inneren gefühl für ebenmass und wohlklang gearbeitet hat, aber dabei über seine erzeugnisse nicht klar gewesen ist; dass

[1]) I 74. Wie viele formale entlehnungen die *VC*-gedichte ausserdem enthalten mögen, dürfte in kurzem vollends aufgedeckt werden. Es scheint demnach nur allzu wahrscheinlich, dass jene berüchtigte entlehnung, welche über die metrische form hinaus bis zur aneignung des fremden opus ging, nicht von dem *coadjutor*, sondern von Master Sh selber herrührte! Bedenken wir nur, wie ihn in jenen jahren die ruhmsucht schürte, der publikationseifer drängte (Medwin I 53), so dass er selbst unvollendete gedichte mitdrucken liess (*VC* 13; 17; *FrgNich* usw.).

[2]) *Pass. Pilgr.* XVII, adapted from Thomas Weelkes' Madrigals (1597).

[3]) S. p. 191 u. abh.

infolge dessen seine niederschrift manchmal ebenso verworren geraten ist wie das gebilde selbst klarheit und einheitlichkeit aufweist. Hiezu rechne man die zahllosen druckfehler, die nicht nur worte entstellt, sondern verse und strophen verstümmelt haben mögen und in manchen fällen durch fälschliches zusammenrücken verschiedener gesätze irreführend gewirkt haben.

Vielleicht liegt in diesen umständen eine erklärung für die bedauerliche thatsache, dass selbst ein Schipper von den strophengebilden der Sh'schen dramen völlig absah, wie er sich freilich auch hinsichtlich der lyrischen gedichte damit begnügt hat, die bekanntesten ihrer formel nach darzustellen. V. Scudder gibt in ihrem schon mehrfach angezogenen aufsatz eine fülle prächtiger ästhetischer bemerkungen zu den lyrischen partien des *Prom* und schätzt die zahl der darin enthaltenen strophenformen auf 37 ab (eine zahl, die sich bei genauerer prüfung auf 30 reduziert); gleichwol scheint sie in die struktur derselben ebensowenig eingedrungen zu sein wie alle herausgeber, die manche lyrische einlage in ihrem alten verderbten zustand immer wieder zum abdruck bringen.

In unserem hier folgenden kommentar werden wir vom einfacheren zum schwierigeren und verwickelteren vorwärts schreiten.

A. Queen Mab.

Die verspartien, welche die duftige handlung schildern, sind in kürzeren, frei gehobenen versen, die meisten philosophierenden abschnitte, namentlich im weiteren verlauf des gedichtes (III—V, VIII—IX), in fünfhebern geschrieben. Die widmung an Harriet bietet uns 4 prächtige strophen, die offenbar griechischen oder römischen mustern nachgebildet[1]) und — wie das ganze werk — reimlos sind. Der nach dem schluss hin sich verjüngende bau der einzelnen gesätze (5543) klingt ausserordentlich melodisch in's ohr. Weitere strophische gliederungen, oder wenigstens ansätze zu solchen, finden wir in den dem *Th* direkt nachgebildeten einleitungsversen 1—8 (gleichmässig steigende bewegung, septenarischer

[1]) Vgl. S 458.

typus mit der folge 33,43433,4) und in dem charakteristisch gebauten glied *Sudden arose* I 130 (hebungsformel: 235563443), vor allem aber in dem überaus melodischen zauberlied I 144—121; 157—166, das in seinem ersten teil zwei strophen des baues 4443, in seinem zweiten ebenfalls zwei strophen des ähnlichen (um eine zeile erweiterten) schemas 44443 enthält. Der tonfall dieses zaubersanges erinnert, wie schon erwähnt, an ein lied aus *Th*, sowie auch an das schlummerlied der elfen im *Sommernachtstraum*. Der *DemW* weist an der entsprechenden stelle 5 regelmässige strophen auf, die nach der formel $\underline{ababcc}_4$ gehoben und gereimt sind.

B. The Recollection.

Die unter dem titel *The Pine Forest*... gedruckte erste fassung der *Recoll* und *Invit* lehrt uns, dass der beginnende abschnitt unseres gedichtes aus den reimpaaren der *Invit* herausgewachsen ist und, metrisch betrachtet, eher zu dieser gehört als zu den vierzeilern der *Recoll*. Es könnte darum — wie Seybt in seiner übersetzung gethan hat — der formal abweichende erste abschnitt als widmung (proöm) abgesondert und der rest selbständig gezählt werden. Ähnliche fälle prosodischen baues begegnen uns wieder in *ConstSing* u. a.

Der hauptteil unserer dichtung zerfällt nach der überlieferten anordnung in fünf grössere abteilungen, deren jede zwischen 2 und 9 quatrains umfasst. Es wäre im interesse der symmetrie und der übersicht zu wünschen, dass diese quatrains als solche gedruckt würden, wie ja auch der autor in der skizze geschrieben hatte. Wir würden auf diese weise 19 gekreuzt reimende vierzeilige strophen erhalten.

C. To Constantia Singing.

Dies gedicht weist im druck 4 stanzen auf, deren erste (9 zeilige) von der form der übrigen (11 zeiligen) abweicht; aber nicht nur hinsichtlich der zeilenzahl, sondern auch der hebungszahl und reimordnung. Die regelrechten strophen 2—4 stellen sich dar als elfzeilige, metabolisch aus 4-, 5- und 6-hebigen versen gemischte gebilde. Die eingangsstrophe re-

präsentiert eine verkürzte variation dieses typus. Wir beobachten bei Sh ungemein häufig, dass eine epode das system der hauptstrophen mehr oder minder verkürzt, aber im ganzen treu aufweist; es bringt eine solche epode gleichsam die ‚engführung' zu der hauptführung der ‚fuge'. In der that ist vorliegende einleitungsstrophe als epode im eigentlichsten sinne aufzufassen; denn wie Dowden aus dem *Esdaile*-ms. nachgewiesen hat, stand diese einleitungsstrophe ursprünglich am schlusse des ganzen! Auf keinen fall möchte ich, wie S 814 thut, dies gedicht den unregelmässigen pindarischen odenformen beizählen.

D. Epithalamium, Another Version und A Bridal Song.

Als *Epithal II* bezeichnen wir die metrisch übersichtlichste version eines hochzeitsliedes, welches Sh zu Williams' drama *The Promise* beisteuerte. Wir verdanken sie Medwin's überlieferung. Das gedicht zerfällt in drei achtzeilige strophen, deren jede durch drei refrainzeilen des Chorus beschlossen wird. Auch die vier letzten zeilen der strophen sind refrainartig gehalten; einmal erscheinen die epitheta *coy* und *swift* vertauscht.

Die von Rossetti veröffentlichte *EpAnVers* ist die umfangreichste. Der haupttypus ist auch hier ein achtzeiliger bar, welcher zunächst als *στροφη* für die knaben, dann als *ἀντιστροφη* für die mädchen und am schluss des ganzen in erweiterter form (10 zeilig) als epantistrophe für den gesamtchor auftritt. Ein mittelstück 17—22 besteht ebenfalls aus einer kleinen strophe und antistrophe; somit lässt sich das gedicht seiner struktur nach als palinodisch bezeichnen.[1]) Die ganze version ist harmonisch und fesselt durch ihren wohllaut.

Auffallende metrische und sogar verbale ähnlichkeiten bestehen zwischen diesem *Epithal* — zumal seinen beiden variationen — und dem schlummerlied, das in Shakspere's *MidsNDream* II 2 die elfen ihrer königin singen. Beide lieder haben vierhebige fallende bewegung und gleiche reimordnung. Die hebungsfolge 224 der zeilen

[1]) Consbruch, a. a. o.

Never harm
Nor spell nor charm
Come our lovely lady nigh

erscheint bei Sh in der *μεσῳδός* der *EpAnVers* umgedreht (522). Am interessantesten sind die anklänge in wort und gedanken: die apostrophen an freundliche und feindliche mächte wie —

Hence, you long-legg'd spinners, hence	*Hence, coy hour* etc.
Newts and blindworms, do no wrong	*Holiest powers, permit no wrong.*

Andrerseits klingt der anfang des gedichtes wie ein echo vom zauberlied aus der *QMab*:

Stars! your balmiest influence shed!	*Night, with all thine eyes look down!* *Darkness, shed its holiest dew!*

E. Epithalamium aus den Nicholson-gedichten.

Dieses kurzweg als *Epithal I* bezeichnete gedicht der frühesten periode ist eine rhapsodie, in der die stimmungen mit den metrischen formen in buntestem wechsel vorübergleiten. Das grundschema ist eine neunzeilige strophe, die sich von einer echten spenserstanze nur durch eine geringe reimabweichung unterscheidet. Dieselbe tritt 6 mal auf, nämlich v. 1—9 und 24—68, und wiederholt sich in den auf das *Epithal* folgenden gedichten *DespairNich*, *FrgNich*.

Aus dem rest der rhapsodie lässt sich ein 4 zeiliger septenarischer typus anapästischer bewegung herausschälen, der an drei stellen auftaucht:

a) v. 10—17 = 2 strophen,

b) mit etwas ruhigerer bewegung und häufig fehlendem auftakt im Chorus 74—81 = 2 strophen,

c) in den worten Charlottens 91—102 = 3 strophen, welche als solche gedruckt werden könnten. — Ein schweifreimgebilde tritt ganz vereinzelt auf, v. 18—23. Francis' liebeglühende worte sind in paarweise gereimte kurzzeilen von

gleichmässig fallendem rhythmus gekleidet. In den übrigen versen lassen sich strophische ansätze nicht erkennen.

Wenn ich nicht irre, so kursiert eine seltsame tradition, nach welcher das gedicht — oder wenigstens ein teil desselben — von einer freundin unseres dichters geschrieben sein soll. Es wäre interessant zu erfahren, ob dieser tradition irgend welche historische berechtigung zukommt.

F. The Cloud.

Dass die überlieferte anordnung die zu grunde liegende schweifreimform verschleiert, somit als irreführend zu bezeichnen ist, haben wir oben [1]) betont und auch darauf hingewiesen, dass das gleiche schweifreimsystem in vielen anderen gedichten vom autor selbst die von uns befürwortete normale einkleidung erhalten hat. S 705 zieht das vorliegende gedicht unter die 12zeiligen systeme septenarischer bewegung, hält es aber für empfehlenswert, dasselbe nach dem muster der *Arethusa* als 18zeiliges zu drucken. Ein vorschlag von so autoritativer seite verdient erwägung. Nun springt aber die unmöglichkeit einer solchen einteilung sofort in die augen: es würde sich darnach u. a. öfters strophisches enjambement der unerhörtesten sorte ergeben.

Des weiteren drängt sich die frage auf, ob ein system wie das vorliegende wirklich — wie S 514 meint — aus binnenreimenden tetrametern oder nicht vielmehr aus dem schweifreim hervorgegangen ist. Wir sind ganz entschieden für die letztere annahme und erkennen in der *Cloud* wie in der *Arethusa* u. a. den von Sh so gern verwendeten schweifreimtypus, der in seiner kurzen, frischen form $\overset{aab}{223}, \overset{ccb}{223}$ [2]) hier klar zu tage tritt (vgl. die unten stehende probe unserer neuordnung). In 6zeilige strophen lässt sich das gedicht allerdings nicht durchgängig einkleiden, aber wir haben von der erscheinung der Sh'schen ‚schwellstrophe' gehört. In den versen (bisheriger zählung) 29/30; 43/44; 57/58 u. 71/72 haben wir

[1]) p. 124f. u. abh.

[2]) Leider sind gerade die ersten beiden schweifverse versehentlich nur zweihebig.

nichts weiter als hinzufügung eines parasitischen triplets *ddβ* vor uns; es sind ja, wohlgemerkt, die neun zeilen einer solchen schwellstrophe stets auch durch den gleichen schweifreim b aneinander gekettet! Das gedicht würde sich somit aus 19 strophen zusammensetzen, von denen vier (die str. 7; 10; 13; 16) schwellstrophen zu je neun zeilen wären.

Weil der fall für viele typisch ist, gestatte ich mir, den anfang und eine stelle aus der mitte nach meiner neuordnung und verszählung hier folgen zu lassen und fordere jeden Sh-freund zur entscheidung auf, ob in dieser kurzzeiligen gestalt der spielend-fröhliche, luftig-schwebende charakter des lieds von der *Wolke* nicht viel lebendiger zur veranschaulichung kommt als in der überlieferten langzeiligen anordnung.

(1.)

I bring fresh showers
For the thirsting flowers,
From the seas and the streams;
I bear light shade [1])
For the leaves when laid 5
In their noon-day dreams.

(2.)

From my wings are shaken
The dews that waken
The sweet buds every one,
When rocked to rest 10
On their mother's breast,
As she dances about the sun.

(16.)

The triumphal arch 100
Through which I march,
With hurricane, fire, and snow,
When the powers of the air
Are chained to my chair,
Is the million-coloured bow; 105
The sphere-fire above
Its soft colours wove,
While the moist earth was laugh-
ing below.

G. Peter Bell the Third.

Sh's selbsturteil über die formalen qualitäten dieser burlesken dichtung: "The verses and language I have let come

[1]) Des dichters witwe druckte in ihren beiden gesamtausgaben *shades*: ein irrtum, der nur bei so versteckter stellung des reimwortes möglich war. Ein glück übrigens, dass Sh's originaldruck *shade* aufwies: ich wette, auch unsere herausgeber würden *shades* weiterdrucken, weil sie zu einer änderung keine „authentische berechtigung" zu besitzen erklärten!

as they would"[1]) legt die vermutung nahe, wir hätten es hier mit besonderen metrischen unregelmässigkeiten zu thun; eine vermutung, welche durch einen blick in die seiten des gedichts bestärkt wird. Gleichwohl sind der freiheiten nicht soviele wie in den nachher zu behandelnden balladen, und dass dieselben nicht ohne metrisches feingefühl gewagt worden sind, werden wir sogleich erkennen.

Der grundtypus der strophe ist, wie erwähnt, ein gleichmetrisches gesätze von 5 je viermal gehobenen zeilen $\frac{\text{abaab}}{4}$. Bez. des rhythmus ist zu bemerken, dass die versuchung, in septenarische (echt volksmässige) bewegung zu verfallen, nahe genug lag: so weisen die schlusszeilen mancher strophen, besonders im IV., VI. und VIII. gesang, nur 3 anstatt 4 hebungen auf, ein charakteristikum der Wordsworth'schen ebensowohl als der Sh'schen strophen. — Auch ein bar aus fünfhebern begegnet (IV 14), über welchen p. 68 f. u. abh. zu vergleichen. Schwellstrophen mit einer an fünfter stelle eingeschobenen zeile *α* (entsprechend einem typus II: **abaa*α*b**) treten nur 3 mal auf: II 10; III 23 (schlussstrophe); VI 20.

Die reimordnung der schlussstrophen des VI. teiles weicht auffallend vom grundtypus ab. Suchen wir diese unregelmässigkeit auf organisch-genetischem wege zu verstehen. Wir hatten gehört, dass Sh das bei Reynolds und Wordsworth vorgefundene system abccb durch das klangreichere abaab ersetzte. Es ist denkbar, dass ihm in so kurzen zeilen der dreimal auftretende reim a mitunter schwierigkeiten bereitete, und dass er in diesem fall ausnahmsweise das bequemere schema seiner vorgänger adoptierte. Dies trifft jedoch nur in 3 fällen zu (typus III: abccb), nämlich III 4 (waise *king*); VI 5 (waise *enough*[2]); VI 36 (waise *devil*).

Für gewöhnlich lässt sich nach unseren früheren ausführungen vermuten, dass der dichter diese waise a durch

---

[1]) Zu Hunt, zb. bei Woodb III 478.

[2]) Rossetti, der bloss in dieser und der vorausgehenden strophe das fehlen des endreims zu bemerken scheint, möchte für *enough* die form *enow* eingesetzt wissen. Ganz abgesehen davon, dass *enow* kein Sh'sches wort ist, wird durch die emendation nur ein falscher reim erzielt (aabba). Rossetti hätte in diesem falle besser geschwiegen.

binnenreim oder durch reim auf benachbarte zeilen ersetzte. Nehmen wir den letzteren fall als den einfacheren voraus. An einer stelle, VI 4, ist der erste vers *Another* — "*Let him shave his h e a d*" aushilfsweise auf die letzte zeile der vorausgehenden strophe gereimt (:*bed*)[1]). Rossetti hat auch hier weit vom ziel geschossen, indem er *top* für *head* einsetzte, um einen (schlechten) reim auf *hope* und *Pope* zu bekommen.

Häufiger ist ersatz des endreims durch den binnenreim. Es ergibt sich hieraus ein typus IV: $\underbrace{\overset{a}{4}}_{\overset{a}{2}\ \overset{a}{2}}\ \overset{bccb}{4\text{———}}$, wofür ein beispiel:

> *And Peter b o w e d , quite pleased and p r o u d ,*
> *And after waiting some few days*
> *For a new livery — dirty yellow*
> *Turned up with black — the wretched fellow*
> *Was bowled to Hell in the Devil's chaise* II 14.

Nach diesem typus sind nicht weniger als 16 strophen gebaut, nämlich I 2 (der starke logische gegensatz wirkt hier als reimendes element[2]); II 14; III 10 (mit fehlendem auftakt zu lesen); 11; 20; 22; IV 12; 18; 21; VI 22; 33; 34; 37; 38; VII 1; 17.

Dieses princip des ersatzes durch binnenreim musste in seiner konsequenz dahin führen, auch in der dritten und vierten strophenzeile anstatt der endreime internen einzelreim zu verwenden, wodurch ein neues belebendes, gewissermassen humoristisch wirkendes element in die strophe gebracht wurde. Dieser typus V $\overset{ab}{44}\ \underbrace{\overset{c}{4}}_{\overset{c}{2}\,\overset{c}{2}}\ \underbrace{\overset{d}{4}}_{\overset{d}{2}\,\overset{d}{2}}\ \overset{b}{4}$ findet sich aber nur éinmal: VI 36, woselbst Sh's niederschrift irrtümlich ist, da dieselbe den zweihebigen halbverschen die rolle von selbstständigen verszeilen übertrug. Die durch die anapästische bewegung wesent-

---

[1]) Diesen eigentümlichen — aber bei Sh nicht ungewöhnlichen — ersatz hat an dieser stelle schon Forman (III 209) bemerkt. Binnenreim *let* : *head* ist wohl nicht anzunehmen.

[2]) Wir müssen wiederholen: wenn binnenreim den endreim ersetzt, sind allerlei freiheiten zulässig. Vgl. übrigens p. 126 und 169[2].

lich vermehrte anzahl der silben mag den autor zu solcher schreibung veranlasst haben.

Es war das aber eine bedeutende abweichung vom originalsystem, welche zur folge haben musste, dass das letztere vom autor überhaupt aus dem auge und gehör verloren wurde.[1]) So sind denn die folgenden strophen VI 37 u. 38 zu reinen schweifreimstrophen vom typus (VI) $\substack{aabccb \\ 224224}$ geworden, welche — streng genommen — von der originalform nur die hälfte darstellen! Die zuletzt beschriebenen strophen (VI 36 bis 38) heben sich nicht bloss formell, sondern auch inhaltlich aus dem context heraus: sie bringen Peter's famose oden an den teufel. Es ist nicht mehr als billig, dass man ihnen auch eine formelle emanzipation vom grundsystem zu gute halte.

H. Sister Rosa (Ballad).

Ganz ähnlich wie im *PBell*, nur in ausgeprägterer weise, zeigt sich das schwanken zwischen zwei heterogenen strophenformen in der im titel genannten, aus *St. Irvyne* stammenden ballade. Mit gutem grund hat Schipper dies gedicht als „ungleichstrophisches“ bezeichnet[2]); denn es bietet, wie jede volkstümlich gehaltene ballade, *«asservie à ses vieilles maximes»* [3]), dem auge seltsame unregelmässigkeiten des aufbaus dar: die länge seiner 18 strophen variiert zwischen 4 und 9 zeilen, und sogar das reimschema scheint zu wechseln. Genetisch betrachtet erweisen sich jedoch auch diese freiheiten als nicht so ganz willkürliche regellosigkeiten.

Die beiden uralten volksballadenmetren liegen unserer schauererzählung zu grunde: die seiner zeit so hochberühmte, dann so tief verkommene und an bekannter stelle so gelungen verspottete bänkelsängerweise der primitiven schweifreimstrophe $\substack{aabccb \\ 223,223}$, und ausserdem das septenarische *Common metre*. Ersteres ist regelmässig durchgeführt in 40 % aller

---

[1]) Der fall ist auch sonst zu konstatieren, vgl. *MarDream* 9 bis 13; *To WillSh I* 5 bis 6 u. ö.

[2]) S 834.

[3]) Boileau, *Art Poét.* II 141.

strophen, nämlich in 1; 5; 9—12; 14; letzteres ganz rein nur éinmal (str. 15), mit parasitischer zusatzzeile α viermal. Selbstverständlich wäre es absurd, sich den vorgang so zu denken, als hätte der dichter gleichzeitig nach zwei verschiedenen strophenformen gearbeitet: vielmehr kann man sich dieses seltsame doppelspiel entweder damit erklären, dass das gedicht aus zwei verschiedenen ansätzen entsprungen wäre, von denen dem einen die schweifreimstrophe, dem andern die balladenstrophe zu grunde gelegen hätte; oder vielmehr aus der genesis, d. h. aus der stufenweisen annäherung der beiden an sich schon verwandten schemata auf dem weg der strophischen variationen. In der that bedarf das *common metre* nur der einführung von stellvertretenden binnenreimen in den vierhebigen zeilen, und es ist zur schweifreimstrophe geworden. Im vorliegenden fall scheint der verwandlungsprozess ein umgekehrter gewesen zu sein, da ja die ballade mit reinem schweifreim anhebt. Ich stelle mir den vorgang folgendermassen vor, bezwecke aber nicht, für meine auffassung proselyten zu machen:

Wo in der zu grunde liegenden schweifreimstrophe ein reim zwischen den beiden kurzzeilchen schwierigkeiten bereitete, zb.

Bitter tears from his eyes
Gushed silent and fast,

unterliess ihn der dichter, vereinigte aber — da er reimwaisen im schriftbild nicht liebte — die kurzzeilchen zu einer vierhebigen vollzeile und reimte dieselbe auf das andere kurzzeilchenpaar. Beispiele für diesen typus II: $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabab}{22343}$, resp., mit dem vierheber in der ersten hälfte, $\genfrac{}{}{0pt}{}{abaab}{43223}$ (wobei $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{4}$ immer aufzufassen als $\genfrac{}{}{0pt}{}{\widehat{x\ a}}{2\ 2}$) sind die strophen 3; 4; 6; 7; 13. Hiezu gesellt sich str. 15, in welcher von der dargestellten freiheit zweimal gebrauch gemacht ist (typus III: $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{4343}$, echtes *common metre* in seiner melodiöseren zweireimigen abart).

Die vereinigung der nicht reimenden kurzzeilchen zu éiner endreimenden vollzeile entsprang einer eingebung übergrosser delikatesse des dichters und war, praktisch angesehen,

kein glücklicher gedanke; denn indem sie das urbild der strophe zerstörte, musste sie den dichter selbst am schema irre machen. Es wäre nur billig, alle zuletzt erwähnten gesätze trotz bestehender reimlosigkeit als schweifreimstrophen zu arrangieren, zb.

And laugh'd, in joy,
The fiendish throng,
Mix'd with ghosts of the mouldering dead:
And their grisly wings,
As they floated along,
Whistled in murmurs dread.

Inwiefern die zusammenziehung in vollzeilen den dichter aus dem schema brachte, werden wir sogleich erkennen. Regelmässige strophen werden durch anfügung einer halbstrophe $\genfrac{}{}{0pt}{}{\delta\delta\beta}{223}$ gern zu schwellstrophen erweitert, so bar 2. Zu einer erweiterung wurde der dichter natürlich noch eher veranlasst, wenn infolge der erwähnten kontraktionen sein schema bis auf 4 zeilen zusammengeschwunden war: hier fühlte er sich gedrungen, um von der gestalt des 6zeiligen schweifreimtypus nicht allzu weit abzuirren, einen vers zuzufügen (str. 8; 16—18, entsprechend einem typus IV: $\genfrac{}{}{0pt}{}{aba\alpha b}{43443}$, mit auflösung der vollzeilen als schwellstrophen der grundform deutlich erkennbar:

And her skeleton form
The dead Nun rear'd,
Which dripp'd with the chill dew of hell.
In her half-eaten eyeballs
Two pale flames appear'd,
And triumphant their gleam
On the dark Monk glar'd,
As he stood within the cell.)

Hiemit wäre es uns gelungen, alle sonderbaren abweichungen auf den grundtypus der schweifreimform zurückzuführen.

Zum schluss sei auf eine merkwürdige inkonsequenz hingewiesen, deren sich Sh's biographin H. Richter schuldig macht, indem sie p. 17 ihres buches von dem „kurzen, kräftigen rhythmus“ der ballade und p. 443 von der „kunst-

vollen strophe" der *Wolke* spricht: sie hat sich wohl nicht träumen lassen, dass das metrum der beiden gedichte das — gleiche ist. Ich nehme von dieser kleinigkeit notiz, weil der fall für manche andere bezeichnend ist, in denen sich unsere kunstrichter in ihren urteilen über die form von der äusserlichen einkleidung und von dem charakter des gedichtsinhaltes irreleiten lassen.

J. The Devil's Walk.

Der rhythmus dieses sehr ulkigen, aber sehr lax geformten [1]) gedichts ist der echter knüttelverse, das gesätze die kreuzweise reimende balladenstrophe, die aber auch hier ganz auffallend nach der schweifreimstrophe hinneigt, die hebungsfolge septenarisch (und zwar meist in den schwellstrophen) oder auch rein tetrametrisch, oder auch gemischt 4443 *promiscue.* Die gleichen freiheiten in bezug auf hebungszahl gestatteten sich S[outhey]-C[oleridge] in ihren *Devil's Thoughts*, und in noch ausgedehnterem masse.

Nach den erwähnten drei variationen des grundtypus sind mehr als die hälfte aller strophen gebaut, nämlich 1; 4—5; 13—14; 16—18; 21—22; 24—25; 27—30. Eine parasitische zeile α wird 2mal eingeführt (typus II: abaαb), in str. 7 u. 9. S-C gingen auch in dieser freiheit weiter, indem sie sich beispielsweise in der 5. strophe nicht weniger als fünf zusatzzeilen gestatteten!

Der neue vers mochte wohl auch mit seinem nachbarn einen reim für sich beanspruchen, infolge dessen blieb a waise und wurde durch binnenreim ersetzt, typus III: $\underset{\overset{\frown}{\underset{2\ 2}{a\ a}}}{\underset{4}{a}}\, b\, c\, \gamma\, b$ (annäherung an die schweifreimform!), vertreten in str. 2 [2]) u. 3. Von dieser lizenz haben S-C nicht gebrauch gemacht, vgl. bei ihnen str. 8; 17. In ähnlicher weise, wenn der zusatz-

---

[1]) "*A satire poor in verse*" Dowden I 292.

[2]) Hier *boot : hoof* schlechter, aber für seinen sekundären zweck ausreichender reim.

vers in der ersten hälfte stand: $a\,\alpha\,b\,\underset{\underset{c_2\;c_2}{\wedge}}{c_4}\,b$, str. 15. Bei S-C findet sich ein ähnliches gebilde $a_4\,b_3\,\underset{\underset{c_2\;c_2}{\wedge}}{c_4}\,b_3$, wobei natürlich a reimlos blieb: ein manko, welches Sh grundsätzlich zu vermeiden strebte.

Wurden solche parasitische verse doppelt eingeführt, so reimten sie natürlich nicht durchweg auf a, sondern verteilten sich auf zwei reime: typus IV *aαbcγb*, ein reines schweifreimgesätze, vertreten durch str. 12. Solche schweifreimgesätze nahmen auch gern erweiterungen auf, wie nach typus V $\underset{\underset{a_2\;a_2}{\wedge}}{a_4}\,b_8\,\underset{\underset{c_2\;c_2}{\wedge}}{c_4}\,\underset{\underset{\partial_2\;\partial_2}{\wedge}}{\partial_4}\,b_3$ str. 6. Ein ähnliches gebilde begegnet uns bei S-C in str. 25. Bedeutendere erweiterungen durch umfangreiche zusätze weisen auf die strophen 8; 10; 11; 19; 20; 23; 26.

Es ist, wie unsre entwicklung gelehrt haben wird, mit einer geradezu erstaunlichen freiheit über die grundform verfügt. Was uns dabei vor allem befremden könnte, ist der umstand, dass bereits die zweite strophe sich von dem erwählten schema gänzlich emanzipiert. Die urskizze zum *DevW*, die in einem brief an Elizabeth Hitchener vom januar 1812 enthalten ist, beruhigt uns rasch über dies bedenken. Diese skizze weist ein sammelsurium der verschiedenartigsten formen auf, als deren motiv vielleicht $a_4\,b_3\,a_4\,a_4\,b_3$ (str. 2) gelten kann; jedenfalls ist der septenarische rhythmus durchgängig gewahrt, was für die ballade nicht zutrifft. Es entsprechen sich

Htch.	skizze	str.	1	und	ballade	str.	1
"	"	"	2	"	"	"	7
"	"	"	3	"	"	"	6
"	"	"	4	"	"	"	8
"	"	"	5	"	"	"	18
"	"	"	6	"	"	"	9
"	"	"	7	"	"	"	10
"	"	"	8	"	"	"	2.

Weitere studien über die metrischen beziehungen der beiden redaktionen würden jedoch zu weit führen.

K. Ode to Naples.

Über die unklarheiten in der benennung der einzelnen gesätze haben wir bereits gesprochen[1]. An der hand der mitteilungen über das originalms., die wir Zupitza verdanken, lässt sich nun recht deutlich beobachten, wie der autor allmählich selbst die übersicht verloren hat, da nämlich gewisse bleistiftzusätze zweiter hand fehlerhafte bezeichnungen repräsentieren, nachdem die bedeutung der anfänglich in die überschriften gesetzten chiffren dem dichter entfallen war. So ist die erste epodenstrophe ursprünglich *I 1.* benannt gewesen, die arabische ziffer wurde späterhin durch *α* ersetzt: es bezeichnet also hier der griechische buchstabe nicht das strophische system, sondern — im gegensatz zum klassischen gebrauch — die reihe der gleichgebauten strophen. Mit seltsamen benennungen wie 'Antistrophe *α.γ.*' ist folglich nichts anderes gemeint als eine dritte kehr vom system *α'* (nach unsrer terminologie: eine *epantistrophe α'*).

Mag die nomenklatur Sh's in diesem fall etwas extravagant sein: die strophischen gebilde selber weisen den schönsten gleichbau, die schönste übersichtlichkeit auf, und unerklärlich bleibt, wie Swinburne urteilen konnte: "The strophes are, as far as we can see, hopelessly muddled" und Schipper „unregelmässige odenform trotz antiker benennungen“ [2]. Der ganze komplex der ode setzt sich aus epoden und strophen zusammen, und zwar sind letztere, wie wir gleich erkennen werden, verkürzte variationen der ersteren. Zur erleichterung der übersicht folge hier eine liste, welche unsre neubenennungen der einzelnen strophen neben Sh's originalnamen und den von Rossetti benützten, nicht viel besseren ausdrücken enthält:

---

[1] p. 145 u. abh.

[2] S 814.

Shelley	Rossetti	Wir	Zeilen der Ode
Epode I α.	Epode I α.	Epode α'	1— 22
Epode II α.	Epode II α.	Epode β'	23— 51
Strophe α. 1.	Strophe I α.	Strophe α'	52— 65
Strophe β. 2.	Strophe II β.	Strophe β'	66— 76
Antistrophe α. 1.	Antistrophe I α.	Antistrophe α'	77— 90
Antistrophe β. 2.	Antistrophe II β.	Antistrophe β'	91—101
Antistrophe α. γ.	Strophe III γ.	Epantistrophe α'	102—115
Antistrophe β. γ.	Strophe IV δ.	Epantistrophe β'	116—126
Epode I β.	Epode I β.	Antiepode α'	127—148
Epode II β.	Epode II β.	Antiepode β'	149—176.

Die paradoxe, schon oben kommentierte bezeichnung der einleitenden gesätze als e p o d e n möchte einen auf den gedanken bringen, dass diese strophen, ihrer benennung entsprechend, für den schluss hinzugedichtet worden seien, dass also die ode in ihrer ersten fassung mit *Naples, thou heart of men* begonnen habe. Wir können das ganze einen palinodischen komplex nennen, insofern gleiche strophische gebilde von pro- resp. epodischen eingerahmt sind. Wenden wir uns zuerst den epoden und antiepoden zu; erstere sind streng genommen als prooden zu bezeichnen (Sh nennt sie bekanntlich *introductory Epodes*), letztere bilden den schluss.

a) Epoden in zwei systemen.

1. Epode α', hiezu gleichen baues antiepode α', ein 22zeiliges gesätze aus drei teilen: „zwei art'gen stollen", je fünfzeilig, und einem abgesang v. 11—22, bzw. 137—148.

2. Epode β', hiezu antiepode β'. In den zeilen 25 u. 28, bzw. 151 u. 154 findet sich irreführender binnenreim — präziser gesprochen *rime brisée* (reim der cäsurwörter unter einander); keinem herausgeber scheint derselbe noch aufgefallen zu sein, auch der übersetzer Seybt hat ihn — falls nicht übersehen — doch vernachlässigt. Wir müssen betonen: Sh empfand die genannten verse durchaus nicht als sechshebige schweifreimzeilen, sonst hätte er sich nicht die mühe gegeben, ihren binnenreim so überaus strikte durchzuführen, in diesen epoden β' nicht bloss, sondern ebenso in den ähnlich

gebauten strophen β'. Und hier in diesen strophen β' ist es eben besonders interessant zu beobachten, dass in zeile 75, 99, 124 anscheinend verwaiste endreime stehen (*move, God, shore*): ihre antwortreime liegen in den cäsuren der verse 68, 71 (*of, love*); 93, 96 (*gawd, awed*); 118, 121 (*bower, power*) versteckt.

Eine bedeutsame illustration zu dem vorliegenden problem geben uns Zupitza's mitteilungen über die urschrift der ode.[1]) Die jetzige zeile 71 erstand aus einer unzahl verwickelter korrekturen, die der dichter schliesslich samt und sonders durchstrich, um eine neue, ihn besser befriedigende fassung gegenüber in's reine zu schreiben. Nach dieser lesart lautete der vers:

Before Love's equal throne — Arrayed in wisdom's mail,

ohne im ms. eine weitere korrektur zu erfahren. Der druck weist nun aus, dass diese letzte fassung des ms. noch einmal über den haufen geworfen worden ist, und dies war sicherlich aus keinem anderen grunde geschehen als deshalb, weil sie den vom schema verlangten reim zu *of, move* nicht aufwies. Die gedruckte lesart genügt in dieser beziehung. Der fall legt uns abermals ein beredtes zeugnis ab von Sh's genauigkeit und unverdrossener arbeitslust, wenn es sich um die wahrung eines strophenschemas handelte.

Rechnen wir jeden der besprochenen verse doppelt, so ergibt sich für die gestalt der epode β' ein (statt 29) 31 zeiliges imposantes, aber verwickeltes system.

b) Strophen. Sie zeigen den bau der epoden mit einem verkürzten abgesang.

1. Strophe α' 52—65, hiezu antistrophe α' 77—90 und epantistrophe α' 102—115. Der gegenüber dem entsprechenden glied der epode α' gekürzte abgesang geht auf eine refrainzeile aus und besteht aus 4 versen, das ganze gesätze ist also 14 zeilig.

2. Strophe β' 66—76, hiezu antistrophe β' 91—101 und epantistrophe β' 116—126. Der gegenüber dem entsprechenden glied der epode β' gekürzte abgesang besteht aus 5 versen

---

[1]) *Archiv* XCIV 19.

und ist etwas freier durchgeführt; die ganze strophe umfasst also 13 (nach der überlieferten druckform 11) zeilen. Interessant ist die beibehaltung des refrains: die schlusszeile C der strophe β' gleicht der schlusszeile F der strophe α', woraus ohne weiteres hervorgeht, dass die reime c der ersteren gleich den reimen f der letzteren sein müssen.

L. Hellas.

Den chorstrophen dieses werkes rühmen Mrs. Sh und Medwin ausnehmenden schwung der phantasie und melodischen versbau nach.[1]) Wohllaut des versbaues vereint mit prächtigem flug der gedanken lässt sich ihnen nicht abstreiten; regelmässigkeit der struktur aber vermissen wir, zumal gegen ende, schmerzlich, und unter den ernsten werken ist es *Hellas* allein, dem dieser mangel anhaftet. Wir hatten jedoch in früheren kapiteln schon gelegenheit zu bemerken, von welch freier prosodie, von welch laxem versbau selbst die *blankverse* dieses dramas sind; wir erinnerten auch daran, dass Sh selbst freimütig eingesteht[2]), dieses werk sei *without much care* geschrieben. Wir lassen eine übersicht sämtlicher chöre folgen, indem wir die regelstreng gebauten gesänge möglichst kurz abfertigen.

1. Die erste grosse reimpartie, v. 1 bis 113 umfassend, begreift mehrere verschiedene systeme in sich.

a) Chor mit solo 1—26, geteilt zwischen den gefangenen griechinnen und der indischen sklavin: strophe der ersteren 1—7 mit gegenstrophe 14—20; schlummerlied der indischen sklavin in zwei 6zeiligen strophen, deren „sanfte weiche rhythmen wie mohnsaft herniederträufeln"[3]), v. 8—13 und 21—26, eine variation des vorigen systems mit gleichen stollen und einem leicht veränderten abgesang.

b) Chor "*Breathe low*" 27—33, eine schöne, melodiöse kehr ohne gegenkehr, ungleicher bewegung, mit dreimal gehobenem refrain nach der formel $\underset{34—344}{\text{Aabb,AaA.}}$

1) zb. bei Woodb III 489, Medwin II 183.

2) Brief an die Gisbornes vom 10. april 1822, zb. bei Woodb III 492.

3) H. Richter, p. 574.

c) Halbchöre 34—45, drei unter die halbchöre verteilte gleichgebaute quatrains von fallendem rhythmus. Hiezu gehört in merkwürdiger formeller übereinstimmung eine weitere strophe der *Indian* v. 110—113.

d) Grosser chor mesodischen baues "*In the great morning*". Zu der 18 zeiligen gleichmetrischen strophe 46—63 ist die gegenstrophe 76—93 mit auffallender regelmässigkeit durchgeführt. Der ‚flickgesang' 64—75 ist ein auf 12 zeilen zusammengezogenes abbild der strophen, mit beibehaltung ihres ersten stollens.

e) Halbchöre v. 94—109 in frischem rhythmus, vierzeilige strophen aus abwechselnden zwei- und dreihebern, mit durchaus weiblichem reim in den ersteren; zusammen 4 kehren, deren jede unter die halbchöre verteilt ist.

2. Chor "*Worlds on worlds*" v. 197—238, drei gesätze, „die an tiefem gehalt und majestät des verses einen gipfelpunkt Sh'scher lyrik bedeuten"[1]), strophe 197—210; antistrophe 211—224; und epantistrophe 225—238: ein 14 zeiliges ungleichmetrisches gebilde, das in seiner mitte eine regelrechte schweifreimstrophe enthält und bis auf ein einziges versehen tadellos durchgeführt ist.

3. Die grosse chorpartie v. 648—737 zerfällt in verschiedene systeme.

a) Zwei hübsche, gleichgebaute strophen 648—658 u. 660—670, denen eine kurz abgebrochene epode vom gleichen verstypus angehängt ist, 671—675. Auf diese folgt

b) ein 6 zeiliges stück für den *Chorus*, ohne gegenkehr.

c) Alle folgenden halbchorgesänge sind sehr ungleichmässige vierheber fallender bewegung, frei gereimt, meist paarweise, zum teil auch gekreuzt. Die neun schlusszeilen des komplexes lassen sich als zwei gekreuzt reimende quatrains auffassen, deren letzteres um eine zeile erweitert wäre.

4. Die chorpartie des schlusses umfasst die verse 940 bis 1101 und zerfällt in zwei grosse abschnitte, deren letzterer (von 1060 ab), das berühmte finale "*The world's great age*", sieben schöne, gleichgebaute strophen aufweist. Schon Medwin hat uns l. c. darauf aufmerksam gemacht, dass

[1]) H. Richter, p. 577.

Byron's *Isles of Greece*[1]) gleiches (richtiger gesagt: sehr ähnliches) metrum aufweisen.[2])

Die erste partie des erwähnten komplexes ist durchaus zwanglos gebaut. Sie wird dreimal, v. 948—951; 967—972; 1016—1022 von den blankversen der aussen ertönenden siegesstimmen unterbrochen. An strenger strophischer gliederung lässt sich nur herausschälen

a) die partie 1008—1015, eine 4zeilige kehr Semich. I mit gegenkehr für Semich. II. Im übrigen klingen sehr schöne und melodische weisen an unser ohr, welche aber meist nur éinmal oder mit einer ganz unregelmässigen gegenstrophe zu hören sind, nämlich

b) die 8zeilige strophe *"Victorious Wrong"*, der die wenigen, also oft wiederkehrenden reime und die wechselnde verslänge grossen reiz verleihen.

c) v. 952—966 birgt den typus einer 15zeiligen strophe in sich, welche 973—987 ähnlich, aber durchaus nicht genau repetiert ist. Die stelle 988—1007 kann hiemit nicht wohl zusammengebracht werden. Bis zu dem besprochenen schlusschor treffen wir sodann weitere freie verspartien an, die unter sich in keinem organischen zusammenhang stehen.

Es ist auffällig, dass die ersten chöre des werkes peinlich regelrecht, die letzten ungenau gebaut sind: der dichter eilte zu ende und machte sich's mit dem strengen strophischen gleichbau leicht.[3])

M. Oedipus.

Auch dieses werk ist, wie aus seinem inhalt geschlossen werden kann, ohne ernstliche sorgfalt abgefasst; es lässt sich also kaum erwarten, dass die strophischen partien desselben mit besonderer regelmässigkeit durchgeführt sind.

---

[1]) Das lied des griechischen sängers im *Don Juan* III.

[2]) Helene Richter bringt p. 574 den gleichen hinweis, mit einer phrase, welche glauben macht, es wäre die entdeckung aus eigenem geschöpft („*Nicht betont wurde bisher der einfluss*, den das lied . . zweifellos auf Hellas ausgeübt hat"). Man braucht kein Onkel Nolte zu sein, um ein derartiges vorgehen kopfschüttelnd zu missbilligen.

[3]) Vgl. unsere bemerkung zu *L&C*, p. 135[3].

1. Erster chor, zwei verschiedene strophensysteme mit je einer gegenstrophe umfassend. Die strophe α' v. 30—35 ist ein 6zeiliger schweifreimtypus, mit ungenauer antistrophe 49—54, während zu strophe β' v. 37—48 die antistrophe 55—66 regelrecht gebaut ist.

2. Die verse 113—116 bringen den auch zum motto verwendeten und später wiederkehrenden orakelspruch, der nach der formel $\underset{5}{\underline{abba}}$ gebaut ist.

3. Die soli der Bremse sind in regelrechte gebilde gefasst; es sind zwei strophen mit zugehörigen antistrophen: kehr α' 220—229, dazu gegenkehr 240—250, ein 13zeiliges (fälschlich mit binnenreimen gedrucktes) gesätze aus zwei- und dreihebern; kehr β' 230—239 mit ihrer gegenkehr 251—260, ein 9zeiliger typus, dem der refrainvers der strophen α' angehängt ist.

4. Den freigebauten strophen des Blutegels und der Ratte samt dem folgenden liegt ein typus $\underset{2244}{aabb}$ steigend-ungleicher bewegung zu grunde.

5. Die chöre II 1, 115—156 setzen sich zusammen aus

a) einem sechszeiligen schema α', welches dreimal auftritt: 115—120; 125—130 (hier mit modifiziertem abgesang); und 137—142.

b) einer *Elegiac Stanza* β' zweimal, 121—124 und 143—146.

c) Dazu begegnet eine schweifreimstrophe aus fünfhebern 131—136. Das reststück mit binnenreimen 147—152 ist dem obigen sechszeilertypus verwandt. Der schon erwähnte orakelspruch beschliesst den chor.

6. Der priesterchor zu beginn der 2. scene [des II. aktes] hat die hauptform einer 19zeiligen strophe, deren genau entsprechende gegenstrophe viel später, 84—102, der *Liberty* in den mund gelegt ist.

7. Der schweinechor 42—60 besteht aus einer 10zeiligen strophe, deren bau in einer antistrophe nur ungenau wiederholt wird, insofern deren erster stollen mit einer weiteren reimzeile und zwei neuen reimpaaren ausgestattet ist.

8. Der jagdchor des schlusses 130—139 repräsentiert die form einer fünfzeiligen strophe $\underset{2}{\underline{aab\text{-}b\text{-}a}}$, welche zweimal auftritt.

N. Prometheus.

Der forscher sieht seine auf sichtung der manchmal etwas verwirrten gebilde verwendete mühe vollauf belohnt, so oft es ihm gelingt, aus einer mehr oder minder verwahrlosten form ein regelrecht gebautes thema herauszuschälen.

1. Naturstimmen *"Thrice three hundred"* v. 74—106. Die vierzeilige strophe tritt im ganzen 8 mal auf: zuerst für jede der vier stimmen mit gekreuzter, sodann viermal mit gepaarter reimfolge. Die zeilen 94 und 95 sind im druck zu sondern. Die 4. strophe (der stimmen aus dem wirbelwind) ist eine schwellstrophe.

2. System der Oceanidenstrophen v. 222—239, zusammenzunehmen mit 314—337. Allen hier auftretenden, von wohlklang erfüllten versen liegt ein typus zu grunde, der aus einem vierzeiligen, kreuzweise reimenden stollen aus vierhebern und einem melodischen abgesang kleinerer verse $\genfrac{}{}{0pt}{}{dd}{22}$[1] $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{3}$ zusammengesetzt ist, also der formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{4\text{—}}, \genfrac{}{}{0pt}{}{ddc}{223}$ entspricht. Dieses gebilde finden wir bereits in dem mehrfach erwähnten schlummerlied aus dem *Sommernachtstraum*; als verbale anlehnung kann bezeichnet werden:

Never harm	*May it be*
Nor spell nor charm	*No ill to thee,*
Come our lovely lady nigh	*O thou of many wounds!*

Dass auch das verhältnis in scene und person ein ähnliches ist, möge beachtet werden: hier wie dort wachen dienende wesen über das wohl des gebietenden.

In der erwähnten einfachen gestalt tritt das system hier allerdings nie auf, sondern

a) in der strophe α' 222—230 und zugehörigen gegenstrophe 231—239 mit erweiterung des stollens durch einen vers $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{3}$ (226: *A Shape, a throng of sounds,* bz. 235: *A sceptre of pale gold*) und erweiterung des abgesangs durch ein reimendes vierheberpaar, sodass sich also als I. variation des grund-

[1]) Diese zwei verschen sind in der überlieferung zu éinem binnenreimenden vierheber zusammengezogen. Vgl. unsere nächste anmerkung.

systems eine hübsche, zehnzeilige, metabolische strophe des baues $\underset{4\text{——}}{abab}, \underset{3}{c}, \underset{223}{ddc}, \underset{44}{ee}$[1]) ergibt.

b) In der strophe *β'* "*Fear not*" 314—325 und zugehörigen gegenstrophe 326—337 ist der stollen verdoppelt und der so gewonnene zweite stollen als schwellstrophe mit einem zusatzvers ausgestattet; der abgesang (in der gegenstrophe durchaus reimend) endigt mit einem auf c gereimten[2]) fünfheber. Unsere II. variation entspricht also der formel $\underset{4\text{———}-2}{abab;\,cdcyd}, \underset{223}{eee}, \underset{5}{c}$. Die fünfte zeile der gegenkehr ist durch binnenreim (*loud : crowd*) ausgeschmückt, in diesem einen falle ganz offenbar zum zweck intensiver lautmalerei.

3. Der fluch 262—313 besteht aus zehnzeiligen gesätzen von mächtigem, der spenserstanze nachgebildetem bau. V. Scudder illustriert[3]) den effekt dieses metrums sehr gut

---

[1]) Schon Zupitza hat gelegentlich seiner besprechung der H. Richter'schen *Prom*-übertragung — im *Archiv* CIII 331 — tadelnd hervorzuheben gehabt, dass die übersetzerin sich weit mehr abweichungen vom originalversmass gestattete als sie angibt (2 fälle). Er weist insbesondere auf die binnenreime dieser strophen hin, welche H. Richter ganz und gar übersah: abermals ein lehrreicher beleg für die verhängnisvolle wirkung der alten schreibweise, und für uns ein schönes zeugnis, dass der grosse forscher die hohe bedeutung jener binnenreime erkannte und darum letztere auch in der übertragung respektiert wissen wollte. — Aber im strophenschema selber, wie viele willkürliche änderungen der übersetzerin! So sind die verse der Ione und Panthea durch ein gleichmetrisches viertaktiges system wiedergegeben, wodurch die abwechslung der Sh'schen strophe, namentlich die pracht des abgesangs, verloren ging. In diesem fall ist sogar die notwendigkeit einer änderung zu leugnen: sie verführte die nachdichterin mitunter zur einsetzung von nichtssagenden flickwörtern wie in *So allzeit wachen und so ihn pflegen*, oder — was noch schlimmer ist — von verkehrten beiwörtern wie in *Ein bild, ein schwall von süssen klängen*. Zupitza's referat ist unbeendigt geblieben. Vom metrischen standpunkt aus müssen wir es entschieden missbilligen, dass eine übertragung, die in den einfachsten punkten von der originalform abweicht (zahlreiche andere beispiele werden noch beigebracht werden), sich auf dem titelblatt „in den versmassen des originals" verabfasst nennt.

[2]) Dass dieser vers zum ganzen gehört und durch reim mit demselben verbunden ist, hat die übersetzerin übersehen: sie gibt an seiner statt zweimal einen selbständigen blankvers.

[3]) In ihrem mehrfach angezogenen artikel.

mit den worten: "As the pain of the whole world presses upon the spirit of Prometheus, the music deepens in grandeur and solemnity. The grievous terror of the visions beheld by the Titan is subdued by the weird melody which ebbs and flows with the theme". Die letzte der fünf strophen ist unter mehrere sprecher verteilt, ohne dass dadurch die regelmässigkeit des schemas im geringsten gestört wäre.[1])

4. Einen mächtigen komplex umfasst der Chor der Furien, dessen sichtung etwas schwierig, aber lohnend ist. Es bieten sich zwei sehr lange, in den versen 521—524 durch dialog unterbrochene strophensysteme dar, deren antistrophen 539—577 im allgemeinen recht genau gebaut sind.

a) strophe α', bestehend aus zwei stollen und einem abgesang. Der erste stollen 495—503 ist siebenzeilig mit eingestreutem dreihebigem kehrreim *Come, come, come,* das wilde einherstürmen der furien mit seiner anapästischen bewegung nicht übel charakterisierend. Die formel seines baues lautet $\underset{\underset{\underset{2\ \ 2}{a\ \ a}}{\wedge}}{\underset{4}{a}}\ \underset{4}{a}\ \underset{3}{(R)}\ \underset{4}{a},\ \underline{bbcc}\ \underset{3}{(R)}$. Der zweite stollen 504—516 ist dreizehnzeilig und von ruhiger bewegung, sein bau: $\underset{4\qquad\qquad\quad 2}{\underline{dde\sim f\sim e\sim f\sim gghghik}}$. Der abgesang 517—520 weist drei verse vom rhythmus des ersten stollens auf, die durch den obigen refrainvers eingeleitet werden: $\underset{3\,4\,—}{Rikk}$. Von dieser kehr α' unterscheidet sich die gegenkehr α' in zwei unwesentlichen punkten: der refrainvers fehlt im ersten stollen (im abgesang erscheint er als dreifaches *Joy!),* während der zweite stollen infolge eines gegen schluss auftretenden reimversehens 14zeilig geworden ist; im übrigen ist diese überaus schwierige gegenstrophe α' von tadelloser struktur. Es entsprechen der strophe, als erster stollen die verse 539—545; als zweiter 546—559; als abgesang 560 bis 563.

b) strophe β' "*Your call was*" v. 525—538, vom bau

---

[1]) Auch diese einfache beobachtung ist H. Richter entgangen: sie gibt, wie schon Zupitza (ebda p. 332) gerügt hat, beim beginn der redeteilung vier blankverse, um dann — beim klageruf der erde — mit einem verstümmelten strophischen gebilde weiterzufahren.

$\underset{4\text{———————}2\;5}{\text{aaab}\smile\text{b}\smile\text{ccdd,eeed,e}}$ enthält ein gebilde [1]), das in den stollen der α'-strophe verwandt ist; die reimordnung jedoch geht im abgesang ganz andre wege. Die zugehörige antistrophe β' ist regelmässig gebaut, sie umfasst die verse 564—577.

5. Von dem wundervollen effekt der einführung des reimes inmitten der blankverse v. 664 ist oben gesprochen worden. [2]) Die folgenden sänge der geister des menschlichen gemütes v. 672—800 sind durch (meist gereimten) dialog unterbrochen 692—693, 752—762 und ebenso abgeschlossen 801—806.

a) Chorus (proode), 20zeilige strophe 672—691, paarweise und gekreuzt reimend. Die den schluss des ganzen bildende gegenstrophe (epode) 780—800 ist in der reimordnung etwas freier.

b) Zwei systeme, unter sechs *spirits* verteilt:

α) *στροφη* α' (Erster geist, 694—707), ein 15zeiliges gebilde aus drei reimenden terzinen und einem abgesang, dessen anfangszeile aus zwei reimenden zweihebern zusammengesetzt ist. [3]) Diese kehr hat drei gegenkehren, nämlich eine genaue wiederholung in den worten des Dritten geistes 723—736 und zwei weitere antwortstrophen, die einen überschüssigen endvers φ (mit f reimend) aufweisen, also 16zeilig sind, in den sängen des Zweiten (708—722) und Vierten (737—751) geistes.

β) *στροφη* β' (Fünfter geist, 763—771) weist grundverschiedene bewegung und an sich betrachtet einen recht seltsamen bau auf: jede ihrer neun zeilen ist siebentaktig; es sind nämlich ausgeschriebene, durchaus hyperkatalektische septenare [4]) nach der formel $\underset{7}{\text{a}\smile\text{b}\smile\text{a}\smile\text{b}\smile\text{,c}\smile\text{d}\smile\text{c}\smile\text{d}\smile\text{d}\smile}$. Die antistrophe

---

[1]) Gar nicht übel hat Woodb IV 94 in dem fragment *Incantation* (beginnend *When a lover clasps his fairest*) eine skizze zu diesem furiengesang erkannt; das metrum gibt ihm vollkommen recht.

[2]) p. 92 u. abh.

[3]) Die übersetzerin hat den binnenreim auch hier übersehen, oder zum wenigsten nicht wiedergegeben.

[4]) In H. Richter's übertragung sind billiger weise 7 takte aneinander geschweisst: es geht also bei ihr leider verloren, was bei Sh die überlangen verse allein geniessbar, ja angenehm macht die so deutliche zergliederung des septenars in 4 + 3 takte.

des Sechsten geistes 772—779 weicht in unwesentlichen punkten ab.

6. Der II. akt ist mit zahlreicheren strophenformen ausgeschmückt, die auch an regelmässigkeit des ausbaues diejenigen des I. akts übertreffen. Zunächst haben wir von den strophen der *Echolockung* zu sprechen, v. 166—206. Auf den musikalischen wohlklang dieser zarten echoliedchen[1]) haben schon mehrere feinfühlige kritiker hingewiesen, und ich glaube nichts besseres thun zu können, als V. Scudder's begeisterte illustration derselben hier zu zitieren: "The most exquisite instance of (this) fairy-like use of the lyrical interlude is in that first scene . . . where all nature, becoming vocal with spirit voices, whispers and sings its quickening message. These tiny lyrics can be compared to nothing but the Ariel songs in The Tempest. They have the same light trochaic movement, sacred in Shakespeare and Sh to fairy suggestion; they have the same dainty and elusive grace. Perhaps the singing of the wind in pine branches, and the lovely inarticulate rise and fall of the sounds in nature in a spring morning, ring through the songs of Sh's echoes even more sweetly than through the songs of Shakespeare's tricksy spirit". Das system dieses ‚geister-meisterstücks'[2]) setzt sich zusammen aus

a) einem ersten, 5zeiligen stollen 166—170 $\underline{\text{ababR}}_{2}$. Dieser erste, ausserhalb des reimschemas stehende refrainruf lautet *Child of Ocean!* In der gegenstrophe entsprechen diesem stollen die verse 190—194 "*In the world*".

b) einem zweiten stollen 173—176 $\underline{C^1\text{~}d\text{~}C^2\text{~}d\text{~}}_{2}$, wobei mit C^1 der zweite refrain *Oh, follow, follow!* und mit C^2 die stets mit den gleichen wörtern wiederkehrende reimzeile *Through the caverns hollow* bezeichnet sein soll. In der gegenstrophe ist dieser zweite stollen ausgefallen. Ein componist, der diese

---

[1]) Rossetti (in einem vortrag über *Prom.*, *ShSocPubl.* I p. 153) bemängelt die benennung dieser geisterstimmen als *Echoes*.

[2]) „*Und nun erkennt ein geister-meisterstück!*
So wie sie wandeln, machen sie musik.
Aus luftigen tönen quillt ein weissnichtwie,
Indem sie zieh'n, wird alles melodie" etc.
Goethe's *Faust* II Rittersaal.

prachtvollen chöre vertonen wollte, würde ihn schon aus gründen der symmetrie[1]) und des effektes bei v. 196 wieder einsetzen.

c) einem längeren abgesang,

„den stollen ähnlich, doch nicht gleich,
an eignen reim' und tönen reich“, [2])

die verse 177—187, und gleichen baues in der gegenstrophe 196—206 umfassend, nach der formel $\underset{2}{C^{1}\sim}\underset{2}{C^{2}\sim};\ \underset{4\,\text{————}\,2}{eeffgg\underline{hh}R}$. Die echosänge sind vom blankversdialog unterbrochen zeile 171 f.; 188 f.; 195 und gefolgt 207 f.

7. Den Geisterchören der 2. scene [des II. aktes] gibt Todhunter kein geringeres prädikat als *most ethereal verse.*[3]) Es sind drei strophen, dergestalt unter zwei halbchöre verteilt, dass halbchor I eine *στροφη α'* und *ἀντιστροφη α'* singt, der halbchor II dagegen nur eine *στροφη β'* — eine unsymmetrische anordnung, welche unsrem Sh so gar nicht gleich sieht! Ich bin geneigt, auf irgend einer seite ein versehen anzunehmen, sei es, dass eine *ἀντιστροφη β'* verloren gegangen ist oder dass der gegenstrophe *α'* die überschrift *Chorus* gebührte, sodass str. *β'* als interludium (*μεσῳδος*) anzusehen wäre. Der bau der strophen selbst ist überaus durchsichtig. Die *β'*-strophe stellt mit ihren 17 zeilen eine kürzere variation der 23zeiligen *α'* strophen dar.

8. Wir kommen zu dem ‚gewaltigen geisterlied‘[4]) II 3, 54—98, welches eine spätere einlage darstellt. Es ist von regelmässigem bau und setzt sich aus fünf 9zeiligen strophen zusammen, deren *d*-reim, wie oben berührt,[5]) als *korn* durch alle gesätze gereimt ist, während der refrain R *Down, down!* am schluss des ganzen sich durch d hat verdrängen lassen.

---

[1]) Ein moment, das auch bei entscheidung der frage ein wort mitzusprechen hat, ob strenge durchführung des gleichen strophensystems so durchaus erforderlich und in gewissen fällen sogar durch emendationen herzustellen sei.

[2]) Rich. Wagner's *Meistersinger* III.

[3]) p. 157. Vgl. auch Rossetti, l. c., p. 153.

[4]) So Schick, *Archiv* CIII 315.

[5]) p. 138 u. abh.

Beiläufig sei bemerkt, dass Rossetti just die letzten takte dieses sanges wenig gelungen findet.[1]) Schmückender binnenreim fällt uns mehrfach in zeile 1 auf, am deutlichsten in strophe 2, aber auch hinreichend deutlich in 1 (wiederholung der phrase); in 4 (wiederholung des wurzelworts); in 5 (angleichung der konstruktion).

9. Einen merkwürdigen scenischen übergang — vergleichbar der kühnen offenen bühnenwandlung in Wagner's *Parsifal* — bildet jene von drei lyrischen strophen des *Spirit of the Hour*[2]) begleitete fahrt. Die bewegung dieser verse ist die der feurigen renner, die ‚des wünschens hochglühende hast trinken': die anapästische. Auffälliger weise fehlt dem dritten bar der refrain $\frac{R}{8}$, der die beiden ersten ziert.

10. Die Stimme aus der Luft[3]) II 5, 48—71 singt in vier regelmässig gebauten strophen, die — eine seltenheit bei Sh — durchaus weiblichen reim aufweisen. „Einfach wie ein strahl weissen sonnenlichts" nennt V. Scudder diese verse.

11. Asia's weltberühmter sang *My soul is an enchanted boat* ist in 3 strophen gegossen, „ein wundervolles ganzes von fein durchwobenen harmonien".[4]) Die urschrift weist aus, dass das vorliegende lied kein allererster entwurf war, sondern zweiter hand eingefügt wurde: also ebenfalls ein *sublime after-thought!* Ich möchte als gewiss hinstellen, dass in diesem sang nur ein früherer faden weiter gesponnen wurde: das an Claire *(Constantia)* gerichtete fragment *My spirit like a charmèd bark doth swim* (von den herausgebern[5]) *To One Singing* betitelt). Wie sich Asia's lied nunmehr

---

[1]) l. c., p. 154: "But the fact is that the close of this spirit-song is not a good example of Sh's lyrical power, whether in diction or in music."

[2]) Auch an diesem lied übt Rossetti herbe kritik und nennt es p. 155 *the poorest snatch of song* im *Prom*.

[3]) Nach einigen wäre hier an *Prom's* stimme zu denken, nach andern wie Rossetti (p. 156) an irgend einen geist, der entzückt in die von Asia ausströmende atmosphäre der liebe und schönheit hineingerissen ist.

[4]) So V. Scudder a. a. o.

[5]) von Forman III 394, bei Woodb IV 102.

darstellt, weist sein 13zeiliges gefüge zunächst einen regelrechten schweifreimstollen auf, dann einen abgesang, der sich in eine fülle von wohlklang auflöst.

12. Während im III. akt ausschliesslich der *blank verse* herrscht — ein bl.v. von manchmal hellenischer schöne und majestät —, bringt uns der IV. „ein gewaltiges finale, ein musikalisches kunstwerk im hinblicke auf rhythmus und klangzauber", „ein durcheinanderschwirren von chören und hymnen in abstrakter schönheit von höchstem lyrischem schwung".[1]) Es ist vollkommen richtig, wenn H. Richter ebenda weiter bemerkt: „Nirgends hat Sh seine unvergleichliche meisterschaft in der handhabung des rhythmus glänzender geoffenbart als in diesem vierten akte des *Prom.* Der vers ist seine natürliche sprache, die mannigfaltigkeit der metren die er verwendet, setzt in erstaunen."

Die eigenartig schöne choralartige eröffnung durch die Geisterstimmen rühmt bes. Todhunter p. 179. Ihre metrische form ist eine achtzeilige strophe, welche im ganzen dreimal, v. 1—8; 40—47; u. 48—55 in regelrechter struktur auftritt.

13. Mit dem Chor der vergangenen Stunden hebt z. 9 eine neue weise an, die sich im folgenden in den partien 9—39; 83—88; 93—128; 135—158, verschiedenen sprechern und chören zugeteilt, mit nur unwesentlichen modifikationen vernehmen lässt. Als grundliegender typus ist ein triplet $\frac{aaa}{224}$ zu erkennen, welches durch konsequent angewandten binnenreim aus einem kurzzeiligen reimpaar entstanden ist, in der überlieferten anordnung aber die gestalt der schweifreimstrophe nachahmt.

a) Der chor der vergangenen stunden 9—29 weist sieben solcher triplets auf, deren letztes eine schwellstrophe [2]) ist.

---

[1]) H. Richter in ihrer biographie p. 426, vgl. auch V. Scudder a. a. o.

[2]) Neuerdings wurde bemerkt (*Archiv* CII 308), dass das ms. die die schwellstrophe veranlassenden verse 27—29 als späteres einschiebsel aufführt. Der fall ist für viele typisch: recht oft sind unregelmässigkeiten im strophenbau durch spätere einlagen hervorgerufen worden, zu denen sich der revidierende dichter auf kosten der form um des in-

b) Im dialog der Ione und Panthea 30—39 sind die vorigen triplets noch merkwürdig zusammengezogen, indem sie (was die überlieferte form freilich nicht erkennen lässt) in anapästischem rhythmus das schema $\frac{aaa}{112(3)}$, hie und da durch einen zusatzvers $\frac{b}{2}$ erweitert, aufweisen.

c) Im chor der geister der menschenseele ist der urtypus wieder regelrecht durchgeführt v. 83—88; 93—128 u. 135—158.

14. Eine neue form bringen die halbchöre der Zukunftsstunden. Ihr system, der formel $\frac{abab}{4\,—}$ entsprechend, wiederholt sich 10 mal. Es gehören nämlich hieher die partien 57—80 "*The voice of the Spirits*"; 89—92 "*Whence come ye*" (hier paarweise reimend); 129—134 "*Then weave the web*" (schwellstrophe, erweitert durch ein reimpaar); 159—162 "*Break the dance*"; 175—179 ebenso (schluss- und, vielleicht deswegen, schwellstrophe, durch parasitisches a an vierter stelle erweitert).

15. Eine weitere strophe, welche von 163 bis 174 vier mal ertönt, bietet eine feine verschmelzung der beiden vorangehenden formen dar, insofern sie die reimordnung der strophen 13) und den rhythmus der strophen 14) aufweist.

16. Ein mächtiges strophenensemble von nicht weniger als 184 zeilen (319—502), das Duett der Erde und des Mondes, ist in seiner struktur unschwer zu übersehen. Deutlich heben sich kurze reimpaare fallender bewegung 457—484 von strophischen gliederungen ab. Letztere sind, wie männiglich bekannt, der erde und der mondscheibe dergestalt abwechselnd zugeteilt, dass die erstere sich in imposanteren, volleren klängen hören lässt, der mond wie aus der ferne, in zarteren harmonien. Technisch ausgedrückt: die mondverse stellen verkürzungen der erdverse dar.[1]) Der gemeinsame typus ist der schweifreim aabccb mit 5- und

---

haltes willen veranlasst sah, während er im ersten entwurf die wahrung der erwählten form nicht aus dem auge verloren hatte!

[1]) V. Scudder: "The music of the Earth is grave, rich, full, exultant; the Moon answers as from afar, with a tender and wistful cadence, — the same as that of the Earth, only shortened by a foot, and hence transfigured in effect"; s. auch Rossetti l. c., p. 169.

6 mal gehobenen versen für die erde, 4- und 5 mal gehobenen für den mond; als besonderes merkmal enthalten die mondstrophen noch einen schmachtenden zweiheber $\frac{b}{2}$ als abgesang. Die weise der erde erklingt 17 mal, nämlich 319—324; 332—355; 370—423; 431—436; 444—449; 495—502 (an letzterer stelle haben wir urechten schweifreimtypus, insofern als die verse b nur dreihebig sind; diese ganze strophe ist aber durch α und γ zu dem schema $\frac{aa\alpha b}{5-3}$, $\frac{cc\gamma b}{5-3}$ erweitert).[1] Die weise der mondscheibe erklingt 7 mal, nämlich 325—331; 356—369; 424—430; 437—443; 450—456; 485—490. Die letztgenannte strophe liegt etwas versteckt und ist rhythmisch offenbar von ihrer trochäischen umgebung beeinflusst (überhaupt bemerken wir in den mondstrophen gern fehlen des auftaktes). Wenn wir sie als beabsichtigte fortführung des gleichen systems hieher zählen, so glauben wir durch die erhaltene skizze der stelle[2] dazu berechtigt zu sein. Diese skizze enthält nämlich ein paar solcher mondstrophen, deren erste aber auf einen abgesang $\frac{de}{32}$ (anstatt $\frac{b}{2}$) ausgeht, während die letztere nicht ganz vollendet ist.

Hiemit sind wir an jener stelle angelangt, die herausgebern und erklärern von jeher eine *crux* gewesen ist. Es erhebt sich nämlich die frage, ob die verse 493 f.

And the weak day weeps
That it should be so

der erde rechtmässig zugehören oder dem monde zuzuteilen sind. Das historische dieser unerquicklichen streitfrage glaube ich nicht wiederholen zu müssen. Es ist dem adepten ja unvergesslich, wie der wackere rufer im streit Swinburne s. z. die richtigkeit der überlieferten lesart mit begeisterten dithyramben verfochten[3], kurz darauf aber die entgegengesetzte meinung dithyrambisch verteidigt hat.[4] Rossetti's konjektur scheint neuerdings durch den ausweis des ms. bekräftigt worden zu sein, welches nämlich die überschrift *The Earth* über der zeile *O gentle Moon* ... (495) trägt. Dieses zeugnis ist aber hinfällig, da im ms. das

---

[1] H. Richter trennt sie in zwei selbständige gesätze.
[2] zb. bei Woodb III 422.
[3] *Ess. & Stud.*, p. 200.
[4] p. 201.

ganze die streitfrage veranlassende einschiebsel fehlt. Nun wage ich auf grund der dem metriker zu gebote stehenden *tests* einen neuen faktor beizubringen, der vielleicht auch hier zur gewinnung eines sicheren endergebnisses mithelfen wird.

Wir hatten festgestellt, dass der entwurf der stelle aus einem strophenpaar vom typus der mondweise besteht. Nur die erste dieser beiden strophen ist in den *Prom* aufgenommen worden; dieselbe endigte aber wie erwähnt auf einen ungewöhnlichen abgesang $\genfrac{}{}{0pt}{}{de}{32}$, also mit n e u e n r e i m e n. Sh konnte unmöglich mit zwei waisen schliessen; er fügte also diesen zwei zeilchen eine antwort $\genfrac{}{}{0pt}{}{de}{3()}$ an und gab dieselbe — gewiss nicht dem mond, dessen s t r o p h e n b i l d durch solch übergrossen abgesang v e r u n s t a l t e t worden wäre, sondern der erde, in dem sinne wie Swinburne (ersten entschlusses) und Forman nahegelegt haben, als eine art echo, das die erde zurücktönt. Die schwache seite von Rossetti's konjektur liegt also darin, dass er meinte, jene kurzzeilchen seien „an die stelle der ausgeschiedenen sechs fragmentzeilen", also gleichsam zu deren e r s a t z, eingerückt worden. Nein, lediglich r e i m t e c h n i s c h e g r ü n d e waren hiefür massgebend.

17. Akt und drama schliessen mit einem brausenden orgel-postludium. Zunächst begegnen uns 519—553 sieben strophen von je 5 zeilen für die grosse a n t i p h o n i e zwischen Demogorgon und dem chor, "a wondrous chorus of summons and response, in long waves of reverberation".[1]) Endlich haben wir

18. v. 554—579 den W e i h e s p r u c h in den achtzeiligen schlussstrophen, "three stanzas of superbly majestic and sonorous verse".[2]) Der letzten stanze ist noch ein vers $\genfrac{}{}{0pt}{}{\delta}{6}$ angereiht.[3]) Die ruhige würde und der ernst dieser zeilen, sagt V. Scudder, bilden einen prächtigen abschluss für ein werk, dessen musikalische gebilde wohl einmal regellos und fantastisch erschienen, die aber jederzeit, selbst in ihrem leidenschaftlichsten schwung, den gesetzen vollkommener schönheit huldigten.

---

[1]) Rossetti, p. 170.

[2]) ebda 172.

[3]) Vgl. p. 149 u. abh.

III. Bedeutendere Strophenformen.

1. Das Reimpaar.

Lediglich aus praktischen gründen[1]) reihen wir das reimpaar — das kurzzeilige, wie das heroische — unter die strophenformen.

a) Das kurze reimpaar $\left(\frac{aa}{44}\right)$.

Sh wählte es schon für einige seiner frühesten versversuche, wobei er sich allerdings die freiheit gestattete, die paarende reimfolge ab und zu durch die gekreuzte zu ersetzen. Das schöne gedicht *Retrospect* tritt im gewande dieser versform auf; der lieblichen epyllie *R&H* und teilen des *WandJew* liegt sie zu grunde, wenngleich in beiden die reimordnung meist noch freier ist.

Mit fallender bewegung verbunden liebt unser dichter das kurze reimpaar für melancholische naturbetrachtungen und träumereien (vgl. *Retrospect, LEug, LLerici*) oder für tageseingebungen von der art der *Invit, Guitar*.

b) Die *heroic couplets* $\left(\frac{aa}{55}\right)$

erscheinen bei Sh — wie bei Keats — sehr häufig für grössere dichtungen verwendet, so in partien von *R&H*, in dem (in vieler beziehung verwandten) *J&M*, dann im *LettGisb* und in allen nach meiner ansicht mit diesem brief genetisch verknüpften[2]) werken, nämlich *EpipsStud*, *Epips* und *Fiordisp*, endlich auch *Ginevra*.

Zu strophischen gebilden aneinander gefügt, begegnen wir dem reimpaar in mehreren — im ganzen nicht sehr häufigen — fällen, nämlich:

a) als vierzeilige strophe $\frac{aabb}{4}$ (nirgends metabolisch), meist mit gleichmässig fallender bewegung, in den volkstümlichen gedichten *MenEngl*, *MaskAn*, u. a.;[3]) aber auch mit ana-

---

1) Vgl. p. 146^4 u. abh.

2) Vgl. des verfassers ‚*Studien zu Sh's Epips*' in *Engl. Stud.* XXVIII, p. 372.

3) Sämtliche details bringt der vierte abschnitt dieses kapitels.

pästischer bewegung in mehreren frühzeitigen gedichten aus *VC*, sowie in der *SensPlant.*

b) in der erweiterten fünfzeiligen strophe aabbb, welche dreimal verwendet worden ist;

c) es finden sich auch sechs-, siebenzeilige bildungen *(SongTasso)*, achtzeilige (*L'Far'* lied aus *Cenci)*, sowie freiere varietäten.

2. Die 'Terza Rima'.

Als bedeutendstes dreizeiliges system gilt die italienische terzine. Auch sie ist keine eigentliche strophe, so wenig wie das reimpaar: andernfalls müssten wir dieser strophe ganz besondere privilegien zuerkennen, ausser dem des fortlaufenden reims vor allem dasjenige eines fortlaufenden enjambements.[1]) Die t[erza] r[ima] ist nur als ein reimschema anzusehen, das die zur verwendung kommenden reime an eine strenge folge bindet; ein nach solchem schema gearbeitetes (besser gesagt: in solches schema gezwängtes) gedicht sollte mithin zusammenhängend, ohne strophische gliederung, nur im interesse der leichteren übersicht mit ausrückung jedes tripletanfangs, gedruckt werden — wie es in richtiger erkenntnis der verhältnisse Todhunter in seinen citaten, der Danteübersetzer Streckfuss u. a. thun.[2])

Der ästhetische. wert der t. r. sei hier nicht erörtert. Schipper's lobende bemerkung, dieselbe eigne sich mangels eines festgeschlossenen baues vorzugsweise für die epische dichtung[3]), drückt das gerade gegenteil meiner überzeugung aus.

Sh ist meister in der t. r.[4]) Symonds preist ihn sogar als den einzigen dichter Englands, der dieses dem englischen geist widerstrebende schwierigste aller metren erfolgreich

---

[1]) Vgl. p. 60 u. abh.

[2]) Vgl. dagegen Form IV, p. XVII.

[3]) S 896.

[4]) Todhunter p. 89.

hantiert habe.[1]) Sehr interessant ist Medwin's bericht[2]), dass schon für das epos *L&C* die form von Dante's unsterblichem epos ausersehen gewesen sei. Im *PAthan* wendet sie dann Sh zum erstenmal mit glück an. Weitere gedichte und fragmente aus allen lebensperioden legen beredtes zeugnis davon ab, dass Sh diese ‚strophe' jederzeit lieb war; dass also Medwin's behauptung, sein dichterfreund habe kurz nach *PAthan* dieses metrum „als zu eintönig und gekünstelt" beiseite gesetzt,[3]) den thatsachen nicht stand hält. Wir finden nämlich die terzine wieder in *W&N*, [*OWWind*], *TowFam, Matilda* (übersetzung aus Dante, deren wert nach Todhunter nicht zum wenigsten darin besteht, dass die schwierigkeiten des metrums so glänzend überwunden sind)[4]), *Laurel*[5]) und vor allem im *Triumph of Life*, dem krönenden endwerk seines lebens, dessen versen eine besonders kräftige diktion und erhabener schwung nachzurühmen ist.[6])

Es verdient noch erwähnt zu werden, dass Sh die terzinenfolge selbst in das sonett überträgt, wovon noch zu sprechen sein wird.

3. Die 'Elegiac Stanza'.

Für die aus fünftaktigen versen mit gekreuzter reimfolge gebildete sog. *Elegiac Stanza* $(\frac{abab}{5})$[7]) hat Sh durchaus keine vorliebe bekundet, wiewohl ihm die form aus berühmten mustern vertraut sein musste. Sie tritt nur in wenigen liedern und chorgesängen auf.

---

[1]) In seiner Sh-biographie p. 171, ohne angabe der quelle reproduziert bei H. Richter p. 610.

[2]) I 304.

[3]) ebenda.

[4]) p. 209.

[5]) einem 13zeiligen bruchstück, aus dem vielleicht ein sonett werden sollte; oder war es bestimmt, dem *Triumph* einverleibt zu werden?

[6]) Todhunter, *Notes on the Tr. o. L.*, ShSocPubl. I p. 74, während Symonds l. c., p. 70 hinweist auf "the sonorous march and sultry splendour of the t. r. stanzas, bearing on their tide of song those multitudes of form."

[7]) Vgl. hierüber S 482.

4. Die Balladenstrophe ('Common Metre').

Die bekannte septenarische balladenstrophe $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcb}{4343}$ hat, wie erwähnt, bei unserem dichter nur in der musikalischeren nebenform mit zwei reimen $\left(\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{4343}\right)$ anklang gefunden. Über die beziehungen Sh's zu Southey's und Coleridge's balladen haben wir vorne einiges gesagt. Sh hat die strophe, wie man nach Dowden's kärglichem bericht annehmen darf, in der (noch nicht veröffentlichten) sehr frühen ballade *YPRichards* verwendet, ferner, mit ungleichmässiger bewegung, in *EdmEve* etc.

In den späteren perioden muss sie meist für lyrische nippsachen dienen (*I fear*, *Recoll* usw.).

Metabolische variationen des gleichen typus durch veränderte hebungszahl sind nicht selten, so findet sich die reihe 4443 in einigen lyrischen kleinigkeiten (*FadViol* und *GoodNight*[1]), und mit vorausgehendem septenar in der liedskizze *Charles* 5.

Die heterogene strophe aus vierhebern wird bei Sh in gleicher funktion wie die echte balladenstrophe zu kleinen erzählenden gedichten, aber auch zu lyrischen ergüssen benützt, so bereits in mehreren der *StIrvyne*- und *VC*-gedichte. Durch verwendung ungleichmässig steigender (anapästischer) bewegung erzielt dieses gesätze eine ganz andere wirkung. Nach Dowden's vermutung[2]) hätte Sh diese weise Campbell's *On the green banks of Shannon* abgelauscht. Wiederum sind es die frühesten gedichte, welche uns für diese form belege geben.

Ein überblick über alle hieher zu rechnenden dichtungen lehrt uns, dass der reifende meister sich des populären, leiermässigen charakters dieser strophen bewusst geworden ist, denn er hat sie für die feineren produkte seiner späteren künstlerschaft nicht mehr verwendet.

Verdopplungen des echten *common metre* ergeben ein achtzeiliges system, welches aber nur mit umgekehrter

---

[1]) S 565 erwähnt nur das letztere.

[2]) In seiner biographie I 269.

hebungsfolge in jugendgedichten anzutreffen ist. Variationen des typus sind ungemein beliebt. Wir finden die gleiche strophe aus zwei- und dreihebigen versen, verdoppelungen des *GoodNight*-systems der gleichmetrischen vierheberstrophe usw. in einer reihe der allerreizendsten [1]) gedichte.

5. Dreiteilige Strophen des Typus ababcc.

Derartige 6zeilige gesätze, über deren entstehung Schipper's *Altengl. Metrik* p. 415,,sowie II 609 u. 615 aufschluss geben, bieten sich dem auge als verkürzte *ottave rime* dar (verkürzt um ein glied des aufgesangs), in ähnlicher weise wie die *Rhyme Royal*-strophe, praktisch angesehen, ein um 1 zeile a verkürztes oktavensystem genannt werden könnte. Die erwähnte strophe ist als gleichmetrisches und ungleichmetrisches gebilde bei Sh sehr häufig anzutreffen.

a) Gleichmetrische strophen, gewöhnlich aus vierhebern gebildet, begegnen uns in *ToMWGodwin* (und zwar hier erwachsen aus einer ganz ähnlichen metabolischen strophe, worüber sogleich näheres zu bemerken sein wird), *MarDream*, *ToSoph*, *Proserp, DirgeYear* u. a.; auch innerhalb grösserer werke, wie die in dem zauberlied des *DemW*, in den strophen der luftstimme *Prom* II 5 etc. Die aus fünftaktigen versen gebildete strophe — durch Shakspere's *Venus and Adonis* berühmt geworden — findet sich in *Mar, HApollo* und *Evening.* [2])

b) Ungleichmetrische strophen, in einigen variationen: mit gleichmetrischem aufgesang in der jugendlichen epyllie *Z&K, ΔΑΚΡΥΣΙ* usw.; und mit metabolischem (septenarischem) aufgesang, wodurch sich ein typus $\overset{abab}{4343},\overset{cc}{44}$ ergibt, der fast so leiermässig klingt wie die balladenstrophe die ihre *frons* darstellt. Sh selbst nennt dieses metrum ein ,lustiges' in der vierten strophe seines liedes *Rarely*, das in eben dieser versform abgefasst ist:

[1]) Woodberry, *Makers of Literature*, New York 1900, p. 59: "Many of (those lyrics) are singularly perfect in poetic form naturally developed, they have the music which is as unforgettable as the tones of a human voice, as unmistakable, as personal."

[2]) Nur das letztere erwähnt bei S 618.

Let me set my mournful ditty
To a merry measure.

Mit steigender bewegung begegnen wir derselben weise auch in dem grossen schlusschor zu *Hellas*; Medwin erinnert, wie schon erwähnt [1]), an die formelle verwandtschaft dieses chors mit dem Byron'schen gedicht, nennt jedoch das zusammentreffen ein reines zufallsspiel. Jedenfalls haben wir soeben konstatieren können, dass Sh die strophe schon im frühling desselben jahres (1821) benützt hat.

In den takten geringfügig modifiziert, treffen wir die gleiche strophe in dem gedicht *ToHarr II* an. Wir nannten vorhin das formelle und inhaltliche pendant zu diesem lied, die verse *ToMWGodwin*, die dasselbe gebilde isometrischen baues aufweisen. Dass hier eine absichtliche nachbildung vorliegt, ist auch wegen der inhaltlichen und sogar verbalen anklänge so gut wie sicher. [2])

Von erweiterungen des systems sind zwei berühmte gattungen anzuführen: die *Rhyme Royal*-stanze mit zusatz einer zeile b im aufgesang, und die strophe abab,ccc mit erweiterung der *cauda*. Erstere hat Sh ein einziges mal, aber mit verkürzung der verse, gebraucht (*Icicle*); letztere kommt sowohl rein als auch in allerlei variationen vor.

6. Schweifreimsysteme.

A. Reine Schweifreimsysteme.

Der urtypus aabccb gehört zu Sh's notwendigstem handwerkszeug. Er tritt, was hebungszahl anlangt, in allen abarten von 2 bis 6 takten auf.

α) schw. s. aus 2 + 3 taktigen versen. *VCat*, das allererste poem, zeigt bereits diese form, die sich dann weiter in den schon vorn genannten und weiter unten aufzuzählenden gedichten wiederholt. Es lässt sich nicht leugnen, dass bei so geringer taktzahl der verse die akustische wirkung der strophe keine sehr angenehme ist, und es verrät wiederum

[1]) p. 175f. u. abh.
[2]) Vgl. Dowden l. c., I 415.

einen zug formellen feingefühls, dass Sh nur für humoristische, spielende, frische, volkstümliche eingebungen zu diesem metrum griff. Aber auch in einem gedicht heiteren charakters wie der *Wolke* findet Todhunter [1]) die wahl des systems wenig glücklich und bemerkt, selbst Sh's genius vermöge dies leiermässige metrum mit seiner eintönigen wiederkehr schwirrender reime nicht musikalisch zu machen; es sei als wollte ein violinkünstler ein solo auf dem banjo versuchen. [2])

β) schw. s. aus mehr als zwei- und dreitaktigen versen sind weniger häufig, vgl. *ToMary II*, die mond- und die erdenstrophen *Prom* IV etc.

B. Erweiterungen.

Eine 7zeilige erweiterung repräsentiert *NathAnth.* Auch das schöne lied *Night* hat S 595 als anlehnung an die schw. form bezeichnet. Eine andere art der erweiterung, durch zusatz eines reimpaares im zweiten stollen, bemerken wir in dem reizenden stückchen *Isle* $\left(\begin{smallmatrix}\text{aab,} & \text{ccdd b}\\ \text{442} & \text{4——2}\end{smallmatrix}\right)$, ähnlich, mit dem erweiternden reimpaar am schluss, in den weihestrophen *Prom* IV.

C. Verkürzungen.

Als solche sind nach Schipper [3]) die gebilde der form abaab aufzufassen, denen im ersten glied ein vers fehle. Das system ist in Sh's werken vertreten durch *PBell* und — mit fallendem rhythmus — *ToS&C.* Es ist von bedeutung, dass unser dichter niemals die septenarform dieses typus verwendet, die er in Southey's früheren balladen oftmals vorfand und die Southey selbst als „populäres, von Mr. Lewis erfundenes“ metrum bezeichnet.

---

[1]) l. c., p. 189.

[2]) Diese bemerkungen, denen eine gewisse berechtigung nicht abzusprechen ist, schrieb Todhunter im jahre 1880. Ihnen gegenüber hat H. Richter der *Wolke* wieder eine *meisterhafte handhabung der kunstvollen strophe* zuerkannt (p. 443). Vgl. auch p. 168f. u. abh.

[3]) S 550, der daselbst *PBell* nicht erwähnt.

D. Anlehnungen

liegen vor, wenn die verse der beiden stollen in gekreuzter ordnung einander erwidern. Schipper erwähnt die „seltsame, doch nicht unschöne, aus zwei- und dreitaktigen jambisch-anapästischen versen nebst zwei jambischen eintaktern bestehende“ [1]) strophe des liedchens *ToJane.* Man kann m. e. der weise dieses direkt für den gesang verfassten liedchens einen ganz eigentümlichen klangzauber nicht abstreiten. Eine 8zeilige erweiterung mit gekreuzter reimstellung bietet *TwoSpir.* [2]) Eine isometrische nachbildung aus vierhebern ist das epigramm *KissHel*.

7. Die 'Ottava Rima'.

Die berühmte italienische oktave — zweifellos das schwierigste unter den bekannteren strophengebilden [3]) — hat Sh wahrscheinlich in Calderon's dramatischen werken bewundern gelernt. [4]) Es ist in der that von bedeutung, dass Sh, der vor dem jahr 1819 die ottava rima ein einziges mal (in den in *R&H* eingelegten beiden stanzen) verwendet hatte, seit den tagen seines Calderonstudiums eine ausgesprochene neigung für diese klangreiche strophe bekundete und sie in mehreren seiner folgenden werke kultivierte. Hiebei möge allerdings des umstandes nicht vergessen werden, dass Byron's *Don Juan*, von dessen ersten gesängen Sh in den ausdrücken höchster bewunderung sprach, just im gewand der ottava rima einherging.

Die oktave ist verwendet in *Medusa; HMerc; Witch,* über deren verstechnik Todhunter bemerkt: "a piece of delicate verse-writing . . , an evidence of the perfect mastery of his art now attained by Sh" [5]); *Allegory; Quest; Zucca;* auch die

---

[1]) S 518. Daselbst ist noch der alte titel und die zweite an stelle der (nunmehr) ersten strophe citiert. Die gegebene formel ist ungenau.

[2]) citiert bei S 512.

[3]) So urteilt auch Todhunter p. 225.

[4]) Vgl. hierüber Medwin's bericht II 14 und Sh's brief an die Gisbornes vom 16. nov. 1819.

[5]) p. 225.

übersetzung des griechischen epigrammes *Circumstance* stellt sich als eine oktavenstanze dar.

Eine interessante erweiterung der strophe mit schluss γ begegnet uns in viertaktern: *ToWillSh II.*

8. Die Spenserstanze.

Dieses ebenso imposante als schwierige versgefüge hat Sh sehr gerne in der urgestalt und in vielen selbständig geformten nachbildungen kultiviert. Hier mögen die worte begeisterten lobes eine stelle finden, die der dichter in der vorrede zu *L&C* dieser strophe spendet: *I have adopted the stanza of Spenser (a measure inexpressibly beautiful) . . . I was enticed . . by the brilliancy and magnificence of sound which a mind that has been nourished upon musical thoughts, can produce by a just and harmonious arrangement of the pauses of this measure.* Man vergleiche hiemit, was Lord Byron in seiner vorrede zu *Childe Harold* zum lobe dieser strophenform anführt.

Zum ersten mal hatte Sh unsere stanze schon früher verwendet, nämlich in einem — der öffentlichkeit auch heute noch nicht zugänglich gemachten — aus zwei gesängen bestehenden epos, das den titel *Henry and Louisa* trägt.[1]) Auch dort hatte er sich kleine lizenzen im metrum erlaubt, über deren ausdehnung wir nichts genaueres wissen; er selbst bemerkt: *The stanza of this poem is radically that of Spenser, although I suffered myself at the time of writing it to be led into occasional deviations.* Vielleicht gleichzeitig mit diesem epischen versuch dichtete der junge poet in der gleichen form seine abschiedsverse *OnleavingLW.* Sodann tritt die stanze, wie bekannt, im epos *Laon and Cythna*[2]) und im *Adon* auf.

Von den zahlreichen nachbildungen — alle charakterisiert durch den schliessenden alexandriner — sind zu erwähnen:

a) Enge anlehnungen, welche abweichungen nur aufweisen

[1]) Worüber bei Woodb IV 399.

[2]) Bei Schipper, sowohl in der *Metrik* als im *Grundriss* derselben, durchgängig *Cynthia* statt *Cythna.*

(α) in der taktzahl der verse, wie die *StDejN*[1]), eine interessante variation mit vier- anstatt fünftaktigen versen, und melodischer als die originalform, weil der grössere gegensatz der verslängen umso wohllautender in's ohr fällt; oder (β) in der reimordnung, wie die drei bereits namhaft gemachten gedichte aus der *Nich*-sammlung; oder endlich (γ) in der verszahl, wie die fluchstrophen *Prom* I 262 (zehnzeilig).

b) Von freieren nachbildungen verdient vor allem die strophe der *Skylark* notiert zu werden.[2]) Ihr schema $\frac{\text{a-ba-bb}}{3\text{———}6}$ ist schon oben[3]) kommentiert worden; dasselbe weist auch wechselnden rhythmus auf, indem die dreiheber mit verschwindenden ausnahmen fallen, die sechsheber steigen. Von den ästhetischen kommentaren des metrums seien die Todhunter's und H. Richter's — mit der p. 149 ausgedrückten *reservatio mentalis* — wiedergegeben: "The very metre suggests the dizzy ecstasy of this flight, with its fluttering pauses, and sidelong swervings, and upward gyrations. It is 'a rain of melody', showered on us from the sky of poesy".[4]) „Der scheinbar einfache bau der strophe mit ihren kurzen, jubelnd emporwirbelnden versen ist von kunstvoller lautmalerei und dabei sangbar, anmutig.“ [5])

Von bezauberndem wohllaut ist eine 9zeilige strophe, die sich in ihrem hebungsschema von der urform wesentlich unterscheidet und doch in der reimfolge mit ihr nahe verwandt ist; ich meine die weise des der ersten periode angehörigen *Moonbeam* $\left(\frac{\text{abab,cdddd}}{4343\text{—}226}\right)$. Eine 11zeilige verwandte strophe begegnet uns in der hauptform von *ConstSing*; eine 12zeilige, rhythmisch nicht verschiedene analogiebildung ist *TaleSoc*; eine

---

[1]) Zu S 782 ist berichtigend zu bemerken, dass die lesart der früher verstümmelten anfangsstrophe nunmehr aufgeklärt, das ganze gedicht demnach von tadellosem bau ist.

[2]) Vgl. S 779. In Felicia Hemans' auf gleichem schema aufgebautem *Song of the Rose* ist eine absichtliche nachahmung nicht zu verkennen. Diese mit strophischer erfindungskraft selbst reich gesegnete dichterin ist in vieler beziehung bei Sh in die schule gegangen, worüber eine eingehende spezialstudie erwünscht wäre.

[3]) p. 148f. u. abh.

[4]) Todhunter p. 189.

[5]) H. Richter p. 446.

14 zeilige liegt vor in den in *L&C* V eingelegten stanzen, deren erster stollen jeweils eine gleichmetrische schweifreimstrophe aufweist.

Sonstige erweiterungen werden gelegentlich citiert werden. Es erübrigt hier nur noch, auf das majestätische gebilde der *OLib* aufmerksam zu machen, welches zwei sechsheber, einen in der mitte und einen am ende enthält, sowie auf dasjenige von *SumEvCh*, in welchem der alexandriner in der mitte des sechszeiligen systems steht (die übliche druckform gibt auch da keinen fingerzeig).

9. Das Sonett.

Sh's sonettenbau weist zahlreiche varietäten auf.

a) Das strenge italienische schema mit den reimen abba in beiden stollen, welches Wordsworth mindestens in der hälfte all seiner sonette, und Keats fast ausnahmslos beibehalten hat, ist bei Sh in eben dem gedichte vertreten, das der bekannte wettbewerb zwischen Keats, Hunt und unserem dichter gezeitigt hat: *To the Nile.* Es lässt sich sehr wohl denken, dass strenge des baus eine der konkurrenzbedingungen war, da nämlich auch die freunde in der reinen form dichteten.[1]) Sh hat sich in k e i n e m w e i t e r e n sonette an die petrarchistische originalgestalt gehalten.

b) Als erste stufe in der emanzipation des sonetts von der urform ist das stollenschema abba,cddc anzusehen. Dasselbe hat merkwürdigerweise in England sehr wenig pflege gefunden; Sh's werke weisen kein beispiel auf; es ist jedoch Coleridge's und Lamb's haupttypus gewesen.

c) Zum teil erscheint die alte form noch gewahrt, wenn wenigstens der eine der beiden stollen umarmenden reim enthält. Sh's früheste sonette zeigen diese gestalt.

α) Der erste stollen weist umarmenden, der zweite gekreuzten reim auf (abba,cdcd). Diese form hat Sh am häufigsten kultiviert; auch bei Coleridge ist sie nicht selten. Hieher gehören die sonette *Balloon* und *Bottles*, *ToIanthe*, sodann *FallBon* und die übersetzung *CavtoD.*

[1]) Siehe deren produkte bei Form III 469.

β) Der zweite stollen weist umarmenden, der erste gekreuzten reim auf (abab,cddc). Diese form liegt dem im juli 1813 verfassten sonett *Ev*[*ening*] (*ToHarr*[*iet*]) zu grunde; wahrscheinlich war sie auch dem in nur 4 zeilen erhaltenen sonettenbruchstück *ToHarr 'Ever as now'* [1]) zugedacht.

d) Die sog. Surrey-Shakspere'sche form mit gekreuzter reimstellung in beiden stollen hat bereits ein wesentliches charakteristikum des ursonetts aufgegeben. Sie ist bei Sh dreimal belegt: in *ToWordsworth* und in den übersetzungen *SMoschus* und *DtoCav.* Als abnormität, mit zuhilfenahme eines reimes aus dem abgesang, ist diesem schema noch beizuzählen *Oxym* (abab,cded; fefgfg).

In diese rubrik dürfen wir vielleicht auch die übersetzung *PanEcho* stellen, welche als sonett geplant gewesen sein mag.

e) Die anmutige Spenser'sche form, die an die terzinenfolge gemahnt [2]) (abab,bcbc,cd(e)d . .) liegt dem fragment *Yet look* zu grunde, das von Mrs. Sh selbst ein *unfinished sonnet* genannt wird. [3])

f) Ein merkwürdiger typus des baues ababab,cdcdd,ede erscheint öfter in mehreren abarten, aber stets mit dem gleichen zweireimigen anfangsstollen. Derartige pseudosonette sind *S'Lift not', Engld1819, S'Ye hasten', SByron, SPolGr.*

g) Von diesem schema bis zur reinen terzinenfolge ist nur noch ein schritt. Eine gliederung des sonetts in triplets hatte Sh schon bei Southey und anderen vorgefunden. Er führte terzinenreimfolge regelmässig durch in der *OWWind*, deren fünf abteilungen zu je 14 zeilen er wahrscheinlich als freie sonette ansah. Die ersten drei abteilungen schliessen mit dem als refrain wiederholten ruf ,o höre mich!' [4]) — Das

---

[1]) Bei Woodb IV 322.

[2]) so S 855.

[3]) s. Woodb III 494, während bei Form III 366 ein fehler unterläuft.

[4]) H. Richter findet p. 439 in diesem ruf „mehr eine eindringliche verstärkung des inbrünstigen flehens als einen refrain" [logisch?] und erklärt den refrain überhaupt für „eine grosse seltenheit bei Sh" — letzteres eines von jenen häufigen, aus unzureichender beobachtung resultierenden urteilen.

13 zeilige fragment *Laurel* würde genau derselben form entsprechen; vgl. aber p. 191[5] u. abh.

Zahlreiche andere bruchstücke scheinen den keim zu einem sonett in sich zu tragen, ohne dass uns freilich die überlieferte verszahl zu einer abschliessenden entscheidung berechtigte.

IV. Liste sämtlicher Strophenformen Shelley's.

Die folgende, aus praktischen erwägungen möglichst kurz und schematisch gehaltene übersicht führt — mit ausnahme der in übersetzten dramen vorkommenden masse — sämtliche vom dichter gebrauchte strophenformen auf, soweit natürlich die form ihrer überlieferung ein hinreichend sicheres urteil zulässt. Es sollen zuerst die regelmässigen, sodann auch die irregulären formen gemustert werden. Strophische gesätze wie das sonett und madrigal, welche ein ganzes gedicht ausfüllen *(Poem Strophes)*, sind unter den allgemeinen strophen mit aufgezählt worden: in der that hat Sh das sonett einmal als gewöhnliche strophenform in mehrmaliger wiederkehr verwendet. Die antiken oder antik empfundenen versgefüge sind hier unter den einzelformen mit erwähnt, werden aber in einem besonderen anhang noch einmal besprochen werden. Strophische abweichungen vom grundschema sind bei jedem einzelgedicht aufgeführt.

Erste Abteilung: Regelmässige Formen.

A. Zweizeilig.

I. gleichmetrisch.

a) aus vierhebern $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{4}\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{4}$

α) gleichmässig fallender (trochäischer) bewegung („kurzes reimpaar")

1. *LEug*

2. zwischenstück des mondgesanges *Prom* IV 457—484, übergehend in die vorherige schweifreimgliederung

3. *BPleasure*

4. *PBell* Prolog

5. *Music I*

6. *Invit*, mit parasitischem *α* in 59 (reimendes triplet)

7. *LLerici*

8. mit meist steigendem, partienweise aber, zb. 18—30, fallendem rhythmus: *Guitar* [1]).

β) ungleichmässig steigender bewegung, ein malerisches, leidenschaftliches metrum, seinem charakter nach vom vorigen durchaus verschieden

1 *Death, a dialogue*

2. *VisSea*, dreimal mit *α*: 65; 106; 158; während nach 135 eine zeile auf *where* reimend verloren gegangen zu sein scheint

[3. u. 4. Mittelbar zählen auch hieher die beiden — sehr schwachen — briefe von Elizabeth Sh, welche den *VC*-band eröffnen.]

b) aus fünfhebern $\frac{a}{5}\frac{a}{5}$, nur jambischer bewegung (*heroic couplets*)

1. *War*

2. bis 7. Übersetzungen von Homer's götterhymnen an Venus (nicht gefeilt), Castor & Pollux, Minerva, Sonne, Mond (hier mit *α* in 15), Erde (mit *α* in 9; 16). Bez. der stereotypen endzeile vgl. p. 71 und 149 u. abh.

8. *Jd'M,* zehnmal mit *α*, nämlich in 11; 104; 155; 188; 372; 385; 434; 449; 510; 553. Über die zu 211 (*spoke:?*) fehlende reimzeile vgl. p. 138 u. abh.

9. *LettGisb.* Eine reimzeile mangelt hier zu 231 (*shell:?*); *α* treten sechsmal auf, nämlich 21; 26; 51; 214; 302; 307.

10. *LRev* mit *α* am schluss

11. *Epips* mit ausschluss des proöms und des *envoi*. Dreizehn reimtriplets: 69; 106; 115; 150; 159; 242; 355; 404; 407; 438; 477; 490; 555.

12. *Ginevra,* die nur zwei unvollständige zeilen (27 u. 180) enthält. *α* ist dreimal zu finden: 132; 153; 160. Die

---

[1]) Das gedicht *The Dinner Party Anticipated*, eine paraphrase von Horaz *Od.* III 19, hat sich als unecht erwiesen.

zugehörige *Dirge* ist frei gereimt und frei gehoben. — Es gehört ferner eine reihe von fragmentarisch überlieferten werken hieher:

13. *Satire upon Satire*, viele reime fehlen

14. *Fiordisp*

15. *EpipsStud*

16. *FalsVice* aus der IV. note zu *QMab;* hie und da auch vierhebig, und kreuzweise reimend.

c) aus sechshebern: (1) *In Horologium* (lateinische distichen)

II. ungleichmetrisch

(1) fragment *LHDF*, von auffälliger struktur, insofern es aus freigehobenen, aber regelrecht (paarweise) reimenden versen besteht.

B. Dreizeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 4hebern

(1) halbchöre *Prom* IV 163 $\frac{aaa}{4}$, 4 str[ophen]

b) aus 5hebern (*terza rima*)

1. *PAthan.* Das 3. fragment des II. teils weist gegen ende einige reimfehler auf; aber auch der sonst gut ausgearbeitete I. teil schliesst mit einer merkwürdigen lizenz, indem der dichter, anstatt die gruppe yzy mit z abzuschliessen, einen vers y zufügte und den auf diese weise antwortlos stehenden reim z (*fiend*) in seinen neuen II. teil übertrug!

[2. *OWWind*, welche ich nicht als sog. terzinendichtung, sondern, wie bereits entwickelt, als eine reihe von pseudosonetten siebenter variation auffassen möchte]

3. *TowFam*, regelrecht abgeschlossen

4. übersetzung der *Matilda*-episode aus Dante's *Purgatorio*

5. *Triumph*, gut gereimt, obschon als ganzes nicht ausgefeilt. Die formell unvollkommensten stellen sind 133; 279 ff; 495; 544.

6. Von fragmenten zählen hieher *W&N* und

7. vielleicht *Laurel*.

II. ungleichmetrisch

a) aus 1+2 [hebern]

(1) typus der zwischenstrophen Ione's und Panthea's *Prom* IV 30—39 $\frac{aaa}{112}$, nur mit erweiterungen durchgeführt.

b) aus 2+4 ($\frac{aaa}{224}$)

1. chor der vergangenen stunden *Prom* IV 9—39, 7 str.

2. chor der geister der menschenseele, ebda 83—88; 93—128; 135—158; zus. 22 str.

c) aus 5+6

(1) eine verkürzte spenserstanze $\frac{aaa}{556}$ vereinzelt in *L&C* V 52 als überleitung zu den eingelegten strophen.

C. Vierzeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 3hebern

(1) *VC IV* $\frac{abab}{3}$, ungleichmässig steigender bew[egung], 5 str. Über die metrische umformung der zweiten vgl. p. 151 f. u. abh.

b) aus 4hebern

α) typus $\frac{abab}{4}$

1)1) mit gleichmässig steigender bew.

1. *Irv IV*, 6 str.

2. *Despair VC*, 5 str., deren letzte in rein septenarischen bau verfällt

3. *Sorrow*, 8 str.

4. *Hope*, 6 str.

2)2) mit gleichmässig fallender bew.

(1) *Ghasta*, 50 str.

3)3) mit ungleichmässig steigender bew.

1. mit a∼ *Irv II*, 4 str.

2. mit a∼ *VC XII*, 4 str.

3. mit männlichem a *On REmmet's Grave*, 7 str., von denen Dowden nur die beiden letzten[1]) veröffentlicht hat

---

[1]) Somit erweist sich H. Richter's bemerkung *in zwei strophen*

β) aus reimpaaren $(\frac{aabb}{4})$

1)1) mit fallender bew.

1. *MenEngl*, 8 str.

2. *MaskAn*, 92 [bei Forman 91] str., von denen neun, nämlich 1; 17; 36; 42; 44; 64—65; 73—74 éinreimig sind. Eine parasitische 5. zeile β tritt an in 3; 33; 38; 47; 56; 68; 92 (schlussstrophe), zusammen sieben mal; a in 83. Überflüssigen binnenreim weisen auf 7; 13; 49. Über den charakter der satire bemerkt die witwe Sh: „Das gedicht war für das volk bestimmt und deshalb in volkstümlicherem ton gehalten; einzelne teile kommen uns abgerissen und ungefeilt vor, aber viele strophen sind sein allereigenstes“. [1])

3. *Death II*, 4 str., von denen die zweite unvollendet ist,

4. halbchöre *Hellas* 34—45, und letzter sang der indischen sklavin 110—113, zus. 4 str.

2)2) mit ungleichmässig steigender bew.

1. *VC IX*, 4 str.

2. *IrSong*, 4 str.

3. *Rev*, 16 str.

4. *SensPlant* — in der *Conclusion* tritt gleichmässige bew. ein. Nur dreimal ist ein parasitisches β angehängt, und zwar immer an stellen, die einen gewissen abschluss darstellen: I 57 ende der gartenschilderung; I 114 schluss des I. teils; III 21 abschluss der sommerszeit.

c) aus 5 hebern *(Elegiac Stanza)*

1. lied im *WandJew* II, 8 str.

2. *Mutab I*, 4 str. [2])

3. *ToLdCh*, 16 str.

4. *Buona Notte*, italienische version der *GoodNight*, 3 str.

5. *στροφη β'* und gegenstrophe *Oed* II 121—124; 143 bis 146

(p. 112) als irrtümlich. Die biographin fügt zur charakteristik der weise bei, dass ihr melodiöser tonfall an Moore erinnere.

[1]) zb. bei Woodb II 472. Vgl. auch Leigh Hunt's begleitworte: "The Poem, though written purposely in a lax and familiar measure", bei Form III 436. Über die reimbehandlung in dem gedicht möge p. 136⁴ u. abh. verglichen werden.

[2]) Bei S 482 ist nur dieses angeführt.

3. fragment eines furienliedes, 2 str.

β) verkürzungen des schweifreimsystems, $\frac{\text{abaab}}{4\text{———}}$

1. *PBell*, jambisch

2. *ToS&C* (*'Similes'*), trochäisch, 4 str., deren erste auf einen dreitakter ausgeht.

d) aus fünfhebern.

(1) *Prom* IV 519—553, $\frac{\text{ababb}}{5\text{———}}$, 7 str., die unter die sprecher verteilt sind.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 3 + 4

α) kombination des reimpaars, $\frac{\text{aaabb}}{3\text{—}43}$, dem *poulter's measure* nahe verwandt,

(1) *L'Corpses'*, ungl. steig. bew., 5 str.

β) $\frac{\text{a\textasciitilde ba\textasciitilde bb}}{4\text{———}3}$, anap. bew.

(1) *Liberty,* 4 str., deren letzte eine schwellstrophe darstellt und wohl deswegen in ihrer reimordnung gestört ist [$\left(\frac{\text{a\textasciitilde ba\textasciitilde bcc}}{4\text{————}3}\right)$

b) aus 3 + 5

(1) *Lament,* 2 str. des seltenen [1]), aber melodiösen baues $\frac{\text{aabaB}}{33553}$. Die dritte zeile des zweiten bars ist es, die infolge eines mangelnden versfusses die bekannten literarischen fehden [2]) heraufbeschworen hat.

c) aus 3 + 6

(1) *Skylark* $\frac{\text{a\textasciitilde ba\textasciitilde bb}}{3\text{-———}6}$, die dreitakter fallend, die alexandriner steigend, 21 str.

B. aus drei taktarten gemischt

(1) letztes glied der rhapsodie *ToDeath* [3]) $\frac{\text{abaab}}{55443}$, 2 str. Die vorangehenden 36 verse weisen freien bau auf.

E. Sechszeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 4 hebern

α) (1) schweinechor *Oed* II 1, 115—120; 125—130 u.

---

[1]) Nach S 578.

[2]) Vgl. p. 84 und 152 u. abh.

[3] Forman: *Death Vanquished.*

137—142, 3 str. des baues $\frac{\text{ab\textasciitilde ab\textasciitilde ab\textasciitilde}}{4}$, fall. bew. Die antistrophe schliesst fälschlich mit cc.

β) Das gewöhnlichste sechszeilige gleichmetrische system ist $\frac{\text{ababcc}}{4}$, das sowohl durchaus männlich, als durchaus weiblich, als auch gemischt reimend auftritt.

1)1) männlich reimend

1. *ToMWGodwin*, 6 str.
2. zauberlied im *DemW*, 5 str.
3. *MarDream*, 23 str., von denen mehrere volkstümliche erweiterungen aufweisen. Parasitisches *γ* tritt an in bar 6; 9 bis 12; 22—23, zusammen sieben mal. In str. 13 ist sogar ein reimpaar *δδ* angefügt, veranlasst durch die erweiterung der vorausgehenden gesätze.
4. *ConstRose*, 2 str., schlusszeile unvollständig
5. *Proserp*, 2 str.
6. *DirgeYear*, 4 str. — Gleicher oder ähnlicher bau liegt in drei einstrophigen gedichtchen, bez. fragmenten vor, nämlich
7. *OnFG*
8. *To-morrow*
9. *Italy*. — Dasselbe schema mit ungl. steig. bew. in
10. *OnDeathEccl*, 5 str.
11. *Music* II, 4 str., deren letzte unfertig.

2)2) weiblich gereimt

1. *ToSoph*, fall. rhythm., 4 str.
2. Luftstimme *Prom* II 5, 48—71, 4 str.

γ) schweifreimtypus $\frac{\text{abc, abc}}{4}$ im

(1) epigramm *KissHel.*

b) aus 5 hebern

α) der obige typus $\frac{\text{ababcc}}{5}$

1. *Mar*, 28 z.t. unvollendete str.
2. *HApollo*, 6 str. Die dritte zeile der ersten ist nur 4 hebig, weil wahrscheinlich ein epitheton zu *sky* einzusetzen vergessen wurde.
3. *Evening*, 4 str.

β) eine gleichmetr. schweifreimstrophe $\frac{\text{aab, ccb}}{5}$ im

(1) chor *Oed* II 1, 115—120; 125—130; 137—142; zus. 3 str.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3, gebräuchlichste form der schweifreimstrophe $^{\text{aabccb}}_{\text{223223}}$

1. *VCat,* 5 str.
2. vereinzelt im *Epithal I*
3. *SistRosa*, mit zahlreichen erweiterungen, 18 str.
4. *Cloud*, 19 str.
5. *Arethusa,* 15 str., in fünf abschnitte geteilt, deren jeder 18 zeilen (= 3 str.) umfasst.[1])

b) aus 2 + 4.

1. *ToMary II*, schweifreimstrophe $^{\text{a\textasciitilde a\textasciitilde b\textasciitilde\ \ ccb\textasciitilde}}_{\text{2\ 2\ 4\ \ \ 224}}$, schweifreim auf *Mary;* doch ist in den schweifzeilen noch ein binnenreim *on* : *gone* versteckt.
2. *TimeLp*, eine seltene, melodiöse strophe $^{\text{aBabbB}}_{\text{424—2}}$, 3 str.

c) aus 2 + 5

(1) epigramm *Spirit of Plato* $^{\text{aabccb}}_{\text{552552}}$, reiner schweifreimtypus.

d) aus 3 + 4

α) nach der formel $^{\text{ababcc}}_{\text{434344}}$.

1. *Rarely*, 8 str. mit fall. bew.
2. schlusschor *Hellas* 1060, 7 str. steig. bew.

β) nach der gering variierten formel $^{\text{ababcc}}_{\text{4—344}}$.

(1) *ToHarr II*, 5 str.

e) aus 3 + 5

(1) *Solitary* $^{\text{abbaab}}_{\text{5——3}}$, 3 str.

f) aus 4 + 5

1. *Moon* $^{\text{ababcc}}_{\text{4545—}}$, 2 str., deren zweite nur begonnen
2. *Δαxρυσι* $^{\text{ababcc}}_{\text{4——5}}$, 6 str.

[3. die mondstrophen aus *Prom* IV werden weiter unten erwähnung finden.]

---

[1]) Das nette gedichtchen *To the Queen of my Heart* ist seither als unecht erwiesen worden.

g) aus 5 + 6, nach drei verschiedenen typen:

α) schweifreimsystem $\substack{\text{aabccb}\\\text{556556}}$ (1) gesang der erde *Prom* IV 319—502, zus. 17 (16 + 1) str.

β) $\substack{\text{ababcc}\\\text{5—6}}$ (1) lyrisch-episches gedicht *Z&K*, noch nicht veröffentlicht.

γ) ähnlich, mit dem alexandriner in der mitte, $\substack{\text{ababcc}\\\text{5—655}}$ (1) *SumEvCh*, 5 str.

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 1, 2 + 3: (1) *ToJane* (früher als *An Ariette for Music* nur drei strophen umfassend), $\substack{\text{a-b-c}\\\text{2 3 1}}$, $\substack{\text{a-b-c}\\\text{2 3 1}}$, variation der schweifreimform von sehr melodischem klang, 4 str.

b) aus 2, 4 + 5: (1) gesang des mondes *Prom* IV 325, wie bereits erläutert, ein schweifreimsystem mit angehängtem zweihebigem verschen, $\substack{\text{aabccb}\\\text{445445}}$, $\substack{\text{b}\\\text{2}}$, 7 str.

c) aus 3, 4 + 5: (1) solo der indischen sklavin *Hellas* 8—13; 21—26, $\substack{\text{ababcc}\\\text{3—45}}$, 2 str.

F. Siebenzeilig.

I. gleichmetrisch, nur aus 4 taktigen versen

1)1) mit anapäst. beweg. (1) *Icicle* $\substack{\text{a-ba-bbcc}\\\text{4———}}$, reimordnung des *Rhyme Royal*, 5 str.

2)2) mit gleichm. steig. bewegung (1) *SongTasso* $\substack{\text{aabb, ccc}\\\text{4———}}$, 3 str., unausgearbeitet.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3: (1) *Mutab II* $\substack{\text{abab}\\\text{3232}}$, $\substack{\text{ccc}\\\text{332}}$, 3 melodische str.

b) aus 2 + 4

1. lied der zauberin *UnfDr* 1 $\substack{\text{abab,ccc}\\\text{4———224}}$, ungl. bew., 2 str.

2. *Night* $\substack{\text{ababccb}\\\text{424—2}}$ (anlehnung an die schweifreimform), fall. ungl. bew. (selten vertreten!)

c) aus 3 + 4

1. *OSpan* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a*bab,ccc}}{\text{3 484——}}$ ungl. steig. bew., wobei a gern ohne auftakt, und die erste zeile immer aus markigen wiederholungen des gleichen wortes besteht, wodurch ein refrainartiger eindruck erzielt wird; 5 (oder 6) str., ‹beaux couplets sur un rhythme âpre et vainqueur›. H. Richter charakterisiert das schema dieser ode als „eine gewaltige kunststrophe“ [1]): ich fürchte, dass hier eine verwechslung mit der *OLib* vorliegt.

2. Eine form $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab,cbc}}{\text{4——343}}$ fall. bew. liegt den 3 str. von *Love'sRose* zu grunde. Der zweite bar weist im abgesang anstatt b einen reim a auf; der dritte ist abweichend gereimt und gehoben.

B. aus drei taktarten gemischt, nämlich aus 2, 3 + 4

α) nach der formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ab~ab~,ccc}}{\text{3– —–-224}}$: (1) zwei chorstrophen *Hellas* 1—7; 14—20. Das gebilde ist ungleichrhythmisch, indem die zweitakter fallen, die andern verse steigen.

β) die interessante strophe $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abcc,aab}}{\text{(3)322 443}}$ liegt zwei nahe verwandten stimmungsvollen gedichten zu grunde, den

1. *L'The cold Earth'*, 4 str., und den

2. *L'That time'*, 2 str. Das letztere ist in seiner form offenbar dem ersteren, nicht sehr viel früheren liede angeglichen; der einzige unterschied zeigt sich in der ersten zeile, welche in *L'That time'* 4 (statt 3) hebungen aufweist. — Zwei kleine unregelmässigkeiten sind noch zu notieren. In der letzten strophe des ersten gedichtes ist die anfangszeile viertaktig, sie reimt mit ihrem zusatz *beloved* nicht auf zeile 5 und 6 (*lie : sky*). Im zweiten lied sehen wir die augenfällige dittographie

And stare a g h a s t
At the spectres wailing, pale and g h a s t

immer und immer wieder abgedruckt. Nun lehrt aber nicht nur der zweite stollen des gleichen gedichts, dass ein reim auf *child : beguiled* benötigt wird, sondern ein blick auf die gleichgebaute nr. 1 macht dies zur unumstösslichen gewissheit.

---

[1]) p. 442.

Ich bezweifle keinen moment, dass Sh *pale and wild* als epitheta zu *spectres* setzte oder doch setzen wollte, scheute er doch vor verwässerungen des ausdrucks nie zurück, wenn sie ihm das metrum kurieren halfen! [1])

G. Achtzeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 2hebern: (1) narrenstrophe *Charles* 2, 371, deren überlieferte anordnung unvorteilhaft, ja irreführend ist und nach ihrer formel $\frac{AaBC,BaCa}{2}$ (ungl. steig. bew.) wie folgt korrigiert werden sollte:

In one brainless skull,
When the whitethorn is full,
Shall sail round the world,
And come back again: etc.

b) aus 3hebern

1. *Dirge* mit der gleich zu erwähnenden reimfolge $\frac{ababcccb}{3}$, 1 str. [2]).

2. *IndSer,* gleichm. bew. aber mit doppeltem auftakt. Das schema $\frac{abcb,adcd}{3}$ erleidet einige ausnahmen, insofern in bar 2 der schluss *ed* reimt [3]), und in bar 3 die fünfte und siebente zeile viertaktig sind: der dichter verfällt in die septenarische bewegung der balladenstrophe. — Noch eine bemerkung: S 478 bringt unser system mit der durch verdopplung der reimenden langzeile gewonnenen strophe abcb,defe zusammen: wie mich bedünken will, nicht ganz berechtigt.

c) aus 4hebern

α) die strophe von Scott's ballade *Helvellyn* $\frac{a\sim ba\sim b,c\sim c\sim c\sim b}{4}$ ungl. steig. bew.

1. *Irv V,* 2 str.
2. *Irv VI,* 3 str.

---

[1]) Vgl. den fall p. 151 u. abh.

[2]) Keineswegs so fragmentarisch wie Swinburne p. 204 meint.

[3]) Sodass hier c und e als waisen stehen würden, was ich für unmöglich halte. Ich neige aus diesem grunde sehr zu Allingham's emendation *And the champak odours pine.*

3. *VC III*, 5 str., deren dritter ein c~reim fehlt, sodass dieselbe nur 7zeilig ist.

4. *VC XIII*, 3 str., deren letzte unvollständig.

β) schweifreimtypus $\underline{\text{aaab,cccb}}_{4}$ (1) *Rem*, 3 str. Zeile 1, 4 hat nur 3 statt 4 hebungen; ausserdem s. p. 76 u. 78 u. abh.

γ) das einfache system $\underline{\text{abab,cdcd}}_{4}$ erscheint in *StBracknell*.

d) aus 5hebern

α) ottava rima $\underline{\text{ababab,cc}}_{5}$

1. Zweistrophige einlage in *R&H* 764.
2. *Medusa*, 5 str.[1])
3. *HMerc*, 97 str.[2])
4. *Witch*, samt deren widmung an Mary, 78 + 6 = 84 str.
5. *Allegory*, 2 str., deren erstere an sechster stelle einer zeile b ermangelt[3])
6. *Quest*, 5 str.
7. *Zucca*, 11 z.t. unfertige str.
8. epigramm *Circumstance*, 1 str.

β) der oktave sehr nahe stehendes system $\underline{\text{ababcbcc}}_{5}$: (1) *Otho*, 5 str., von denen zwei unvollendet

γ) aus dem schweifreim erwachsen, $\underline{\text{aabccb,dd}}_{5}$: (1) weihespruch *Prom* IV 554, 3 str., deren letzte noch das anhängsel eines alexandriners aufweist.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3

α) in regelmässigem wechsel

1. '*One Word*', $\underset{3\,2}{\text{ab}\sim}\underset{3\,2}{\text{ab}\sim},\underset{3\,2}{\text{cd}\sim}\underset{3\,2}{\text{cd}\sim}$, ungl. steig. bew., 2 str.
2. eine vereinzelte chorstrophe *Hellas* 1023.
3. *L'When the lamp*' $\underset{2}{\text{a}\sim}\underset{3\,2}{\text{ba}\sim}\underset{3}{\text{b}},\underset{2}{\text{c}\sim}\underset{3\,2}{\text{dc}\sim}\underset{3}{\text{d}}$, also das system von nr. 1, aber mit umgestellter taktfolge[4]); 4 str.

---

[1]) deren letzte nicht so stark verderbt ist wie Swinburne p. 204 klagt.

[2]) Auch in der seither als unecht nachgewiesenen übersetzung von Bronzino's *Magic Horse*, 6 str.

[3]) Vgl. hierüber p. 150[1] u. abh.

[4]) U. a. ist eben dies ein nicht zu unterschätzender vorteil unserer

β) reimpaarform $\substack{\text{aabbccdd}\\ \text{3———2}}$ (1) *L'Far'*, 2 str., deren letzte um ein reimpaar verkürzt erscheint.

b) a u s 2 + 4

1. *TwoSpir*, $\substack{\text{abac*,babc*}\\ \text{4—2 4—2}}$ (aus dem schweifreim hervorgegangen), 6 str. mit ungleicher — nur im ersten bar gleichmässiger — bewegung. Zwei mangelhafte stellen sind hier zu notieren: 1,6 *(beams)* weist keinen reim *a* auf; 6,5 trägt fünf hebungen anstatt vier.

2. Geisterstimmen *Prom* IV 1—8; 40—55; $\substack{\text{abcadcbD}\\ \text{2——42—}}$, 2 str.

c) a u s 2 + 5: (1) *FArab*, 2 str., nicht leicht befriedigend zu skandieren, am besten vielleicht mit zugrundlegung ungl. bew. nach der formel $\substack{\text{abcb,adcd}\\ \text{5252 5252}}$, wodurch sich nur 1,3 als unregelmässiger vierheber ergibt.

d) a u s 3 + 4, aus dem balladenmetrum hervorgegangen (häufiger typus)

1. lied *WandJew* IV $\substack{\text{abab,cdcd}\\ \text{34343433}}$ fall. bew., 1 str.

2. *ToMwd* $\substack{\text{a\~{}ba\~{}b,c\~{}dc\~{}d}\\ \text{3 43 4 3 43 4}}$ fall. bew., mit häufig hinzutretendem auftakt (doppelt in zeile 1 und 5), 3 str.

3. *LovPhil*[1]) $\substack{\text{abab,cdcd}\\ \text{4—3 4—3}}$ fall. bew., 2 str.

4. volkslied *Cenci* V 3, schwierig zu skandieren, am besten nach der *poulter's measure*-variation $\substack{\text{aabb,cc,dd}\\ \text{3334 33 43}}$, 2 str.

5. *To WillSh I* $\substack{\text{abab,ccdd}\\ \text{4343 4——}}$, bewegung je nach dem inhalt wechselnd[2]), 6 str. Ungenauigkeiten laufen unter in bar 5, wo in angleichung an den zweiten stollen auch die zeilen b des ersten vierhebig gemacht sind. Der vers 2,8 hingegen ist mit kräftiger taktumstellung regelrecht zu lesen.[3]) Schwellstrophen sind die beiden letzten: bar 5 hat *δ* an neunter stelle, bar 6 desgl. und obendrein ein überschüssiges reimpaar

---

methode der schematischen strophendarstellung, dass sie die verwandtschaft einzelner gedichtformen in helle beleuchtung rückt und damit für ästhetische studien das wichtigste material liefert.

[1]) Dies gedichtchen ist S 533 citiert. Der dortselbst gebrachte unklare zusatz „mit willkürlichen reimen" bezieht sich nur auf das g e s c h l e c h t der reime.

[2]) Siehe p. 86 u. abh.

[3]) Siehe p. 61 u. abh.

c an vierter und fünfter stelle, sodass diese — abschliessende — strophe zu einer elfzeiligen angewachsen ist.

e) aus 3 + 5: (1) erweiterte schweifreimstrophe *Prom* IV 495.

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 2, 3 + 4: (1) *Epithal II* hauptform $\underset{4-3\;4-2}{\text{abab,CCCR}^1}$ fall. bew., wozu ein stereotyper chorrefrain $\underset{4\,4\,2}{\text{EER}^2}$ tritt. In bar 1 ist $R^1 = b$, in bar 3 $R^2 = b$, in letzterem falle wohl unabsichtlich.

b) aus 3, 4 + 5

α) Ein interessantes zwittersystem mit der reimfolge der oktave und der hebungsfolge der schweifreimstrophe $\underset{535353\;45}{\text{ababab,cc}}$ begegnet uns in dem wundervollen gedicht *ToEdwWill*, 7 str.

β) $\underset{5\text{———}43}{\text{ababccdd}}$ (beachte den lyrischen abgesang!) *Death I*, 2 str.

γ) Ein ganz seltsames, ungleichrhythmisches und überhaupt schwer definierbares gebilde sind die *LNapoleon* $\underset{4343\;4455}{\text{abba,bbcc}}$, wo die dreiheber ungl. steigen, die vierheber ungl. fallen, die fünfheber gleichm. steigen. Es fällt ferner auf, dass sämtliche 5 str. des gedichtes die gleichen reime beibehalten: eine störung in diesem von Sh höchst selten gewagten kunststück bringt nur die überlieferte lesart von 2, 1 u. 2 hervor, welche doch wohl in umgekehrter reihenfolge lauten sollen

How! what spark is alive on thy hearth?
Is not thy quick heart cold?

Denn es erscheint mir undenkbar, dass Sh sein gewissenhaft durchgeführtes reimspiel durch zwei abweichende verse wieder zu nichte gemacht hätte.

— Mangels genauerer angabe blieb im verzeichnis der 8zeiligen formen ein gedicht *Eyes* (zweiter redaktion) unerwähnt, welches nach Dowden's beschreibung [1]) im *Esdaile*-ms. ‚4 str. von je 8 zeilen' umfasst.

---

[1]) zb. bei Woodb IV 402.

H. Neunzeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 4hebern

1. *ToWillSh II* $\underset{4}{\text{abababccc}}$ (erweiterung der oktave), 2 str., deren letztere mit unvollendetem schlüssvers. Das fragment *ToWillSh III* könnte der entwurf zu einer weiteren strophe des gleichen gedichtes sein.

2. *OHeaven* $\underset{4}{\text{aa,bcbc,ddd}}$ gleichm. fall. bew., 6 str., "verse that flows swiftly in three crystal streams"[1]).

3. *TrCon(Irv I)*[2]) $\underset{4}{\text{abaab,c\textasciitilde dc\textasciitilde d}}$ mit charakteristischer ungl. steig. bew., 2 str., ungenau in 4 glieder zerspalten, deren erstes und drittes 5zeilig, deren zweites und viertes 4zeilig sind. Hiezu von einem dritten bar die anfangszeile.

b) aus 5hebern: (1) abgekürzte canzonenform $\underset{5}{\text{abcbaccdd}}$, genau nach der vorlage gearbeitet, übersetzung von Dante's *Conv[ito]* I 5 "*Canzone, i' credo che saranno radi*"; auch als proöm zum *Epips* gezogen.

c) aus septenaren: (1) Fünfter und sechster geist *Prom* I 768—779 $\underset{7}{\text{a\textasciitilde b\textasciitilde a\textasciitilde b\textasciitilde,c\textasciitilde d\textasciitilde c\textasciitilde d\textasciitilde d\textasciitilde}}$ (seltsames schema). Die antistrophe des sechsten geistes 772 weist mehrere sechshebige verse auf, reimt männlich und entbehrt des schlussverses d.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 4: (1) *στροφη β'* mit gegenstrophe, der bremse *Oed* I 230 u. 251 e*~fe~f,ggh*i~i~,A (2 — 4 4 2 2 4 2), wobei die mit * bezeichneten verse verstärkenden binnenreim aufweisen und A den refrainvers der *στροφη α'* darstellt.

b) aus 2 + 5: (1) geisterlied *Down, down!* Prom II 3, 54 aRabbccdR (2 — 5 2), 5 str. Die drittletzte zeile erscheint in den beiden ersten gesätzen dreimal gehoben. Der refrain der schlusszeile ist durch $\underset{2}{\text{d}}$ verdrängt.

---

1) Todhunter p. 186.

2) S. p. 134f. u. abh.

c) aus 3 + 4:

1. *Exhort* $\underset{4\text{———}3}{\text{abab,cddcc}}$ fall. bew., 3 str. Beachte die durch verkürzung des schlussverses erzielte neckische wirkung.

2. *BigotVict* $\underset{4\text{—}3\ 43344}{\text{abab,bccdd}}$ ungl. steig. bew., 4 str.

d) aus 4 + 6: (1) *StDejN* $\underset{4\text{———}6}{\text{ababbcbcc}}$, eine hübsche variation der spenserstanze, 5 str.

e) aus 5 + 6

α) Die echte Spenserstanze begegnet, wie vorne berichtet, in

1. *H&L*, zwei gesänge, noch nicht veröffentlicht

2. *OnLeavingLW*, 4 str., deren zweite als schluss einen *heroic* enthält

3. epos *L&C*. Von den metrischen unregelmässigkeiten dieses werkes haben wir bereits sämtliche fälle kommentiert, in welchen Sh entweder gegen die vom schema geforderte taktzahl[1]) oder gegen die güte der reime[2]) gesündigt hat. Hier wäre noch anzufügen, dass str. IX 15 in der ersten (*L&C*) fassung infolge eines reimversehens zu einer 10zeiligen angewachsen war; der dichter ist sich dieses umstands bewusst geworden und suchte bei der revision für die *Revolt of Islam* regelmässigkeit herzustellen, wobei er — höchst charakteristisch für ihn — in einen neuen fehler verfiel: in der nun erhaltenen stanze weisen z. 4 und 5 keinen reim auf, wie ihn die spenserstanze fordert.[3])

4. *Adon*, 55 str.

5. fragment *Dream*.

β) ähnlich, mit veränderter reimstellung $\underset{5\text{———}6}{\text{abab,cdcdd}}$ in den aufeinander folgenden gedichten der *Nich*-sammlung:

1. *Epithal I*, 6 str.

2. *DespairNich*, 4 str.

3. *FrgNich*, 4 str., von denen die letzte unvollendet.

---

[1]) p. 70, 72 u. 85 u. abh.

[2]) p. 130, 135, 139 u. 140 u. abh.

[3]) Vgl. hierüber Form II 94.

B. aus drei taktarten gemischt (1) *MagnLady* $\substack{\text{abacbdbcd}\\ \text{4384344—1}}$ nach Schipper [1]) ein eigentümliches gebilde; 5 str.

C. aus vier taktarten gemischt (1) *Moonbeam*, des melodischen baues $\substack{\text{abab,ccddd}\\ \text{4343 83226}}$, 3 str. Im ersten bar ist an vierter stelle noch $\substack{\text{a}\\ \text{4}}$ zugefügt.

I. Zehnzeilig.

I. gleichmetrisch nur (1) *RepNAm* $\substack{\text{abab,cccbdd}\\ \text{4———————}}$ fall. bew., 5 oder vielmehr, nach Dowden's bericht [2]), 6 str.

II. ungleichmetrisch, aus drei taktarten gemischt

a) aus 2, 3 + 4: (1) Erste variation des Oceanidenstrophensystems *Prom* I 220—230; 231—239, $\substack{\text{ababc,ddc,ee}\\ \text{4———3 222344}}$, 2 str.

b) aus 3, 5 + 6: (1) *Time* $\substack{\text{abab, cd decc}\\ \text{5————6 588}}$, eine einzige, merkwürdige str., gleichsam eine verkürzte spenserstanze mit zufügung eines sich verjüngenden abgesangs, in welchem mir aber die waise $\substack{\text{e}\\ \text{5}}$ verdächtig vorkommt. Ich für meinen teil bin überzeugt, dass hier beabsichtigter binnenreim *calm : storm* vorliegt; der vers wäre demnach in $\widehat{\substack{\text{e}\\ \text{2}} + \substack{\text{e}\\ \text{3}}}$ zu zerspalten und das gefüge unter die elfzeiligen zu stellen.

c) aus 4, 5 + 6: (1) fluch *Prom* I 262—313, $\substack{\text{abab,ccdd,ee}\\ \text{5———4——56}}$, anlehnung an die spenserstanze, 5 str.

K. Elfzeilig.

(II) Nur ungleichmetrische gebilde.

A. aus zwei taktarten gemischt: (1) fragment *I would not be a king* $\substack{\text{abab, cdcd cee}\\ \text{4343 4484344}}$

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 2, 3 + 4: (1) halbchöre *Hellas* strophe und gegen-

---

[1]) S 749, daselbst ist die letzte zeile des systems irrtümlich als D bezeichnet.

[2]) Eines der *Esdaile*-mss. enthält nämlich eine weitere strophe, vgl. Woodb IV 436.

strophe 648 u. 660, $\underset{44\,224^{*}224^{*}342}{\text{aa,bbb,cccddc}}$, die mit * versehenen viertakter durchaus anapästischer bewegung.

b) aus 4, 5 + 6: (1) hauptform von *ConstSing* $\underset{5\text{——}4\text{——}56}{\text{abab,cdcedee}}$, 3 str., deren erste in den beiden anfangszeilen nur 4 statt 5 hebungen aufweist.

C. aus vier taktarten gemischt: (1) *Madrigal*[1]) an Emilia Viviani. Sein bau $\underset{54533\,53253\,5}{\text{abbab,cddcd,a}}$ enthält zwei in ihrer reimordnung (nicht in ihrer hebungsfolge) symmetrische stollen und einen einzeiligen schluss. Die sechste zeile beginnt, bei wegfallendem auftakt, mit hebung: ein umstand, von dem Swinburne als einer ganz vereinzelten erscheinung spricht[2]), sodass man kaum weiss, ob man Swinburne hier ernst nehmen soll.

(2) über *Time* s. oben.

L. Zwölfzeilig.

(II) Nur ungleichmetrische gebilde.

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 3 + 4

1. *Past*, in zwei str. mit reimendem endzeilenpaar gedruckt, ist als einzige zwölfzeilige strophe des baues $\underset{4\text{————}3}{\text{aabbcd;eeffcd}}$ aufzufassen, und zwar deswegen, weil der schlussvers abweichende hebungszahl aufweist.

2. Das dreistrophige gedicht *HPan* enthält einige unregelmässigkeiten, die wir z. t. vorne[3]) kurz genannt haben. Zur not liesse sich auch der erste bar nach dem schema der andern als $\underset{3\text{————}443}{\text{a\textasciitilde ba\textasciitilde bR\textasciitilde ; cdcdeeR\textasciitilde}}$ skandieren. Eine weitere abweichung besteht darin, dass im 3. bar die auf c und d reimenden zeilen viertaktig sind. Die von S 599 gegebene formel ist durchaus ungenügend, da sie höchstens der struktur der ersten strophe entspricht.

b) aus 4 + 5: (1) chorstrophe β' mit gegenstrophe *Oed* I 37 und 55, $\underset{44\,5\text{————}}{\text{aa,bbccdede,ff}}$

---

[1]) Diese passende bezeichnung nach Forman. Woodberry stellt das gedicht unter die fragmente [?].

[2]) l. c., p. 229 note.

[3]) p. 68 u. abh.; auch Mayor, l. c., p. 252.

e) aus 5 + 6: (1) *TaleSoc* $\frac{\text{abbb,accdcdee}}{5\text{———}6}$, nachbildung der spenserstanze, 10 str. [1])

B. aus drei taktarten gemischt, in der (1) *HIntB* $\frac{\text{abba,accb,ddee}}{5\text{——}6445\ 4\text{—}5}$, 7 str.

M. Dreizehnzeilig.

I. gleichmetrisch, aus 5 hebern

1. *Conv*, übersetzung der Dante'schen canzone, $\frac{\text{aba,bac,cdeedff}}{5\text{————}}$, 4 str. (die fünfte, abgekürzte, wurde bereits besprochen).

2. Envoi zum *Epips* 592 $\frac{\text{abc,bac,b,daddee}}{5\text{————}}$, offenbar eine nachbildung der eben erwähnten form.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3: (1) *στροφη α'* mit gegenstrophe der bremse *Oed* I 220 u. 240, $\frac{\text{AbbaA,ccaddaAa}}{2\text{———}32\text{———}}$ ungl. steig. bew.

b) aus 3 + 5: (1) Die 3 strophen *β'* der *ONaples* $\frac{\text{aabcd-d-bc,aedbC}}{3\text{————}533}$, wobei der reim c = f der strophen *α'* und insbes. C = F^2 derselben. Letzterer umstand ist von bedeutung, weil er uns eine merkwürdige lizenz im bau der epantistrophe verstehen hilft: dieselbe schliesst nämlich, sicherlich infolge eines versehens, auf die beiden refrainverse der *α'*-strophen, ihr abgesang lautet $\frac{\text{adbcC}}{33554}$. In der antistrophe sind die reime des abgesangs geringfügig umgestellt: acbdC.

B. aus drei taktarten gemischt: (1) Asia's lied *Prom* II 5, 72 $\frac{\text{aabbcc,ddeefff}}{445445\ 4\text{——}56}$. Über die struktur dieser 3 strophen,

$\overset{\frown}{\frac{f}{3}\ \frac{f}{3}}$

über die anwendung des schmückenden binnenreims in der letzten zeile usw. ist bereits an verschiedenen stellen eingehend gehandelt worden. Es erübrigt nur noch éines hinzuzufügen, und zwar über den erwähnten binnenreim. Da ein solcher naturgemäss versteckt liegt, so konnte er vom dichter selbst beim bau entsprechender gesätze

[1]) Forman druckt nach Rossetti 7 str.; allein Dowden kennt ein revidiertes *Esdaile*-ms., welches die erweiterung von 10 str. und überdies kostbare verbesserungen aufweist (zb. zeile 3, 5 *grieve* statt *feel*, wozu p. 139 u. abh. zu vergleichen), s. bei Woodb IV 436.

übersehen werden, was Sh éinmal in 2, 12 passiert ist (97 *earth* im verhältnis zu 84 *profound* und 110 *sea*).

C. aus vier taktarten gemischt: (1) strophe *β'* der oceaniden *Prom* I 314—325 und gegenstrophe 326—337: abab; cdcyd; eee,c (4———2 223 5). Die *στροφη* weist an zehnter versstelle statt e den aushilfsreim c auf (*stretching on high*). Vgl. auch p. 137 f. u. 179 u. abh.

N. Vierzehnzeilig.

I. gleichmetrisch, aus 5hebern.

Hieher gehören die 25 sonette und sonettenfragmente Sh's, welche oben aufgezählt worden sind.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt: (1) *στροφη α'* samt gegenstrophe, *ONaples* 52, 77 u. 102 ababb, cdcdd, eeF¹F² (5——3 5——3 5——3). Auch hier ist von zwei ungenauigkeiten zu berichten: die schlusszeile ist vierhebig in der epantistrophe, ebenso die zehnte zeile der antistrophe (86 der hergebrachten zählung). Dass nun im letzteren falle das die unregelmässigkeit veranlassende *Aghast* gestrichen werden sollte, sanktioniert Zupitza's beobachtung [2]), dass in der urschrift die zeile mit *She* (*S* als majuskel) begonnen habe und das wort *Aghast* später zugefügt wurde. Es lässt sich hier wieder so recht deutlich bemerken, wie der dichter — zum teil wahrscheinlich infolge seiner unklaren bezeichnungen der einzelnen gebilde, namentlich aber weil er bei der revision dem metrum keine aufmerksamkeit mehr schenkte [3]) — in seinem schema irre geworden ist. Beachtenswert ist, dass auch in der epode *α'* die zehnte zeile *(The isle-sustaining Ocean-flood)* vier- statt dreihebig ist. Das schema fordert nun aber den dreiheber gebieterisch, denn diese schlusszeile des zweiten stollens musste der schlusszeile des ersten stollens (welche ausnahmslos dreihebig ist) entsprechen; auch erscheint die form dreimal (in der antiepode *α'*, in der

---

[1]) Vgl. p. 138 u. abh.

[2]) *Archiv* XCIV, p. 19.

[3]) Vgl. p. 185² u. abh.

strophe *α'* und epantistrophe *α'*) vollkommen gewahrt. Man kann sich deutlich vorstellen, wie der dichter — falls er, im begriff *aghast* zuzusetzen, die form überhaupt befragte — als formelles muster sich (aus äusserlichen gründen) gerade die epode *α'* vor augen hielt und auf solche weise dazu kam, den dort begangenen fehler hieher zu übertragen.

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 1, 2 + 4: (1) *Autumn*, eine malerische, aber verwickelte strophe, die infolge anderer anordnung in den ausgaben weniger zeilen umfasst. Ihr bau entspricht der formel $\underset{2\text{———}1\;221}{\text{a}\sim\text{a}\sim\text{b}\sim\text{b}\sim\text{C}^1\text{,ddb}\sim}, \underset{2\text{———}4}{\text{EeeC}^2\text{C}^3\text{c}}$ [1]), 2 str.

b) aus 2, 4 + 5: (1) *στροφη β'* mit gegenstrophe des furienchors *Prom* I 528 u. 564 $\underset{4\text{————}25}{\text{aaab}\sim\text{b}\sim\text{ccdd,eeed,e}}$

c) aus 3, 4 + 5: (1) drei chorstrophen *Hellas* 197; 211 u. 225 $\underset{4\text{——}3353353354}{\text{abab,ccdeed,ffgg}}$, ungleichrhythmisch, insofern die vierheber inmitten der jambischen bewegung fallen. Vers 214 ist fälschlich dreihebig.

d) aus 4, 5 + 6: (1) hymneneinlage *L&C* V 52 $\underset{5\text{———}}{\text{aab}\sim\text{ccb}\sim}$, $\underset{4\text{———}556}{\text{cdedef,fgg}}$, 6 str., ungleichrhythmisch, indem die viertakter fallen.

O. Fünfzehnzeilig.

II. nur ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 1 + 2: (1) Hieher ziehen wir mit S 517 die *Fug*, deren organische anordnung 3 str. zu je 15 zeilen aufweist, nach der schweifreimform $\underset{2\text{———}1\;2\text{———}1\;2\text{———}1}{\text{a}\sim\text{a}\sim\text{b}\sim\text{b}\sim\text{c,d}\sim\text{d}\sim\text{e}\sim\text{e}\sim\text{c,f}\sim\text{f}\sim\text{g}\sim\text{g}\sim\text{c}}$ ungl. steig. bew.

b) aus 2 + 4: (1) Erster und dritter geist des menschlichen gemütes *Prom* I 694 u. 723, $\underset{4\text{———}224\text{—}}{\text{aaabbbccc,ddeeff}}$, 2 str. Die beiden sänge des zweiten und vierten geistes sind schwellstrophen desselben baues mit schliessendem $\underset{1}{\varphi}$.

B. aus drei taktarten gemischt

(1) In der „wuchtigen“ [2]), nicht weniger als neunzehn-(19)mal wiederkehrenden strophe der *OLib*. Das schema

---

[1]) Die bei S 608 aufgestellte formel ist ungenau.

[2]) So H. Richter, p. 447.

ihres baues abab,cddd,cecedee [5——446 5——6] (vierheber gern ohne auftakt) fasst Schipper [1]) als verdoppelnde nachbildung der spenserstanze auf. Einen ästhetischen kommentar gibt Todhunter mit den worten: "The verse soars on in its majestic eagle-flight, scarcely stooping or faltering once in the whole course of the nineteen great stanzas". [2]) "There is in the versification of this ode something of the stanzas of *Childe Harold*... There is in this poem more of that great quality of Byron's Spenserian stanza — sustained majesty, than is usually to be found in Sh's poetry" [3]).

P. Siebzehnzeilig.

(I) Ein gleichmetrisches versgefüge aus 4hebern liegt vor
(1) in der *στροφη β'* *Prom* II 2, 24 abacbd,dceefg,ffghh [4——].

Q. Achtzehnzeilig.

(I) Hierher zählen die gleichmetrischen chorstrophen *Hellas* 46 u. 76, (dazu eine gekürzte *μεσῳδος* verwandten baues) aab~cb~c,dddefef,ggghh [4——] fall. bew.

R. Neunzehnzeilig.

(II) Ein ungleichmetrisches gebilde sind die zwei kunstvollen strophen *Ocd* II 2, *στροφη* der priester v. 1, *ἀντιστροφη* der *Liberty* erst v. 84, aabbcc,ddeefgfghhiii [4——25 ——445——445——], ungleichrhythmisch insofern die fünfheber steigender, die vierheber fallender bewegung sind.

S. Zweiundzwanzigzeilig.

(II) ungleichmetrisch: (1) Epode *α'* mit antiepode *ONaples* ababb,cdcdd;e~fe~e~ffghhfgg [5——35– · 3 5——45545——]. Dass ein so verwickeltes system ganz ohne versehen durchgeführt würde, ist kaum zu erwarten. Zeile 10 der epode ist, wie erwähnt, vier- statt dreihebig,

---

[1]) S 791. Daselbst unterläuft in der aufgeführten formel das versehen, dass die schlussverse mit ff bezeichnet sind.

[2]) p. 189.

[3]) p. 192.

während der 15. vers der antiepode *Of the white Alps, desolating* und ebenso der 19. *Their 'dull and savage lust* je einer hebung ermangeln.

T. Dreiundzwanzigzeilig.

(I) gleichmetrisch: (1) *στροφη α'* mit gegenstrophe des I. halbchors *Prom* II 2,1 u. 41, abbb,acbddcb,eefgffhhgii / 4—.[1])

U. Vierundzwanzigzeilig.

(II) (1) *στροφη α'* mit gegenstrophe des furienchors *Prom* I 495 u. 539. Die organischen teile des systems haben wir bereits auseinandergesetzt; die formel heisst a aa,bbcc,dde~f~e~f~gghghik,Rikk / 4 4———2 34—. Über die ungenauigkeit in der (a / 4 ⌒ a a / 2 2) gegenstrophe haben wir ebenfalls[2]) berichtet.

V. Einunddreissigzeilig.

(II) (1) Ein solches riesenhaftes system repräsentieren die epoden *β'* in der *ONaples*. Ihre struktur ist dreiteilig und ihre reime sind mit bewunderungswürdiger kunst verwoben. Stollen 1: aabcd~d~bc / 3——— erweiterung der schweifreimform; stollen 2: efg,efg / 553 553 anlehnung an dieselbe; abgesang: ac*deh,gfiihk~llk~hmm / 3——4 5———335———. Ein versehen lief im abgesang der antiepode unter, indem der mit * markierte vers zwischen 161 und 162 (hergebrachter zählung) ausfiel; somit umfasst die antiepode nur 30 verse. Durch die abwesenheit einer zeile selbst aus der ordnung gebracht, gibt der dichter dem auf h reimenden vers (164) drei hebungen statt der ihm zukommenden vier.

---

[1]) Bei vergleichung von H. Richter's übertragung der *στροφη* ergibt sich, dass dieselbe in v. 12 bis 14 die originalreimfolge eef zu eff umändert. Diese lizenz wäre nicht weiter schlimm, sie entpuppt sich jedoch als blamabler schnitzer, sobald wir die englischen reimwörter jener drei zeilen in's auge fassen; dieselben heissen *silently : anemone many a one.*

[2]) p. 180 u. abh.

Anhang: Sh's antike metren.

Von seinen ehemaligen mitschülern ist stets rückhaltslos anerkannt worden, dass Sh's fertigkeit im bau lateinischer verse erstaunlich war. Medwin hat uns einen ausführlichen, mit ergötzlichen episoden gewürzten bericht gegeben und als interessante einzelheit erwähnt, dass sein freund das elegische versmass sehr liebte, dessen anmutiger, ungezwungener fluss sein ohr entzückt habe.[1]) Andere schulfreunde erinnerten sich noch in späten jahren seiner erstaunlichen, an Ovid gemahnenden verstechnik.[2])

Doppelt leid muss es uns also thun, dass nur wenige überbleibsel seiner lateinischen versübungen auf uns gekommen sind, nämlich ein — bereits aus dem jahr 1808 stammendes — *Epitaphium* zu Gray's elegie, 6 hübsche sapphische str.; und das inhaltlich verwegene epigramm *In Horologium*, 2 distichen. In der englischen dichtung hat Sh antike formen, soviel überliefert, nur in einer übersetzung des soeben genannten epitaphs angewendet.[3])

Freiere nachbildungen, wie sie Sh häufig bei seinem lehrmeister Southey[4]) vorfinden konnte, begegnen insbes. in den widmungsstrophen zur *QMab*, die sicherlich antik geformt sind (eine gewisse familienähnlichkeit mit der alcäischen strophe ist unverkennbar). Es ist von interesse zu beobachten, dass bei Southey, Collins und Milton noch nicht die Sh'sche, durch ihre allmähliche verjüngung besonders musikalisch wirkende form, sondern nur das weniger hübsche gebilde $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{5533}$ vorkommt.

Wie vielfach im übrigen antike muster auf Sh's strophenkunst eingewirkt haben, ist oben an mehreren stellen zu bemerken gewesen.

---

[1]) I 47.

[2]) S. bei Jeaffreson, l. c. I 57. Vgl. auch Mrs. Sh's wort: "His power of Latin versification was marvellous."

[3]) Dowden citiert daraus einige strophen, I 347 seiner biographie.

[4]) Einige belege bei S 459.

Zweite Abteilung: Unregelmässige Formen.

Gar nicht selten sind die fälle, in denen Sh versgefüge zu einem gedicht zusammensetzt, die — wenn auch dem auge manches mal als harmonische gebilde erscheinend — in ihrem bau sich doch stark von einander unterscheiden. In den mit weniger sorgfalt geschriebenen dramen *Oed* und *Hellas* haben wir dgl. komplexe des öfteren nachgewiesen. Von den epen sind in gewissem sinn *WandJew* und *R&H* hieher zu zählen. Ersterem liegt, wenn nicht das reimpaar, der schweifreimtypus zu grunde, wobei die schweifverse meist dreihebig, die anderen vierhebig sind; auch fünftakter begegnen hie und da, bes. am schluss von abschnitten, ein alexandriner ganz vereinzelt (III 246). Die bewegung schwankt zwischen gleichmässig und ungleichmässig steigend. Somit erübrigt nur noch die betrachtung derjenigen lyrischen gedichte unregelmässigen baues, die wir in der ersten abteilung noch nicht oder nur mit bezug auf ihre regelmässigen bestandteile zu erwähnen gelegenheit hatten.

1. *Love*, anscheinend frei gereimt und gehoben, lässt sich in zwei strophen von je 10 zeilen des baues $\frac{\text{abab,cdcd,ee}}{\text{4343 4—3 44}}$ zerlegen, denen eine epode $\frac{\text{abab}}{\text{4—3}}$ angefügt ist. Allerdings muss nach dieser einteilung enjambement von der zweiten strophe zur epode angenommen werden.

2. *ToIreland* besteht aus zwei teilen, deren erster fünf reimpaare umfasst, während der letztere in blankversen geschrieben ist.

3. Die form der prachtvollen *Stanz1814* entspricht deren leidenschaftlichem inhalt; es ist eine rhapsodie [1]), in welcher, mit Boileau zu sprechen, «un beau désordre est un effet de l'art». Der dichter durchbricht hier die form so wie er, möchte man sagen, in jenen tagen die gesellschaftliche ordnung zu durchbrechen versuchte. Das in seiner wildheit so schöne gedicht ist in 6 vierzeiligen strophen überliefert; einige herausgeber formieren hieraus 3 str. zu je 8 zeilen, womit

---

[1]) „Eine ganz eigentümliche form“ S 567.

Nachwort.

Die ergebnisse, welche unsre untersuchung gezeitigt hat, dürften für die wissenschaftliche versforschung nicht ganz bedeutungslos sein, indem sie beobachtungen über die metrische technik eines der allerbedeutendsten verskünstler sammelten. Somit sind sie mittelbar vielleicht auch von gewisser bedeutung für die literaturgeschichte, indem sie den beweis liefern, dass der grosse dichter auch was die formelle seite der poesie anlangt, in vieler hinsicht grosses, neues geleistet hat, während er in vielen punkten freilich auch ein durchbrecher aller formen in des wortes verwegenster bedeutung genannt werden muss. In erster linie aber erbitten sich unsre forschungen geneigtes gehör in fragen der textkritik, da sie für Sh einen metrischen *standard* aufstellen, einen aus mühevollen beobachtungen gewonnenen wertmesser, der an strittige *loci* angelegt zu werden verdient. Es wäre dem verfasser der schönste lohn, wenn endlich das starre konservierungsbestreben einiger herausgeber und die verbesserungssucht anderer, die alles nur eben machen und die schönen verse verflachen will, den auf diesen seiten entwickelten gründen weichen wollten. Ist es ja gerade die metrik, die sich von jeher als thätigste helferin der Sh'schen textkritik erwiesen hat: so sind, um nur éines beispieles zu gedenken, alle weit verstreuten strophen des fragmentes *Otho* auf metrische indizien hin zusammengebracht worden.[1]) Darum wagen wir dem

---

[1]) S. Form III 401.

wunsche ausdruck zu geben — hoffentlich bleibt es kein blosses *pium desiderium* —, es möchten zunächst in allen vorne namhaft gemachten fällen die fälschlich binnenreimenden zeilen in endreimende aufgelöst werden; es möchten richtige *indentations* angebracht werden, so zwar dass in metabolischen versreihen die hebungszahl und nicht das reimschema massgebend ist[1]; es möchte in denjenigen zeilen, über deren richtige lesart vom standpunkt des metrikers aus kein zweifel mehr bestehen kann, die beste emendation aufgenommen und in betreff neuaufgestellter konjekturen eingehende nachforschung gepflegt werden. Denn von éinem seien wir überzeugt: wenn Sh noch unter uns weilte, er würde uns herzinnig danken für jede heilung des verstümmelten und entstellten! — In gewissen fällen hingegen, wo wir die richtigkeit der überkommenen, anscheinend mangelhaften lesart bestätigen und erklären konnten, werden die vorgebrachten emendationen, weil unbegründet, abzuwerfen sein.

Hoffentlich ist es uns gelungen, an einer reihe von einzelbeobachtungen nachzuweisen, dass Sh einer der allergrössten verskünstler war, und dass er namentlich für die musik des verses und der strophe das feinste gefühl besass. Dies legte er am deutlichsten an den tag in jenen metrischen kunststücken, deren eigentlicher erfinder er genannt werden darf, und deren geschickter verwendung er den süssen wohlklang seiner verse und strophen verdankte. Wie reich unser dichter durch diese neuerungen, namentlich auf dem gebiet der strophe, seine vaterländische literatur, aber diese nicht nur, sondern mehr noch fremde literaturen befruchtet hat, lässt sich im rahmen dieses kurzen nachworts nicht mehr entwickeln.

Auch da wo die höhere musikalische ausschmückung der strophe und des verses dem dichter nicht auflag, erzielte er meist ohne mühe einen vers von natürlicher glätte und schönheit. In dieser beziehung verdient ein bericht

---

[1]) Vgl. aber Forman's standpunkt IV p. XVI.

Medwin's wiedererzählt zu werden. Medwin erwähnt [1]), man habe an gesellschaftsabenden in Pisa gelegentlich schöngeistige unterhaltungen veranstaltet, bei denen zu einem gegebenen wort möglichst viele endreime gefunden werden sollten, und Sh habe in der festgesetzten zeit ein prächtiges fantastisches gedicht mitsamt den verlangten reimen fertig gebracht.

Dieser thatsache scheint nun allerdings der zustand der überlieferten mss. oder jener viel citierte bericht Trelawny's über die originalskizze des *Guitar*gedichtes zu widersprechen. Verwechseln wir aber hier nicht künstlerische feile (ausarbeitung, *limae labor et mora,* wie Horaz sagt) und genialen entwurf. Der entwurf seiner verse war bei Sh, wie bei jedem rechten musenliebling, genial, frisch, ungezwungen, flüchtig, sein vers fliessend, der reim kam dem schaffenden entgegen.[2]) Erst die spätere mühevolle ausarbeitung veranlasste jene bekannten überschmierten, kaum leserlichen manuskripte.

Gewöhnlich wird ein solches bestreben kritischer feinarbeit unsrem Sh — dem dichter von der göttlichen flüchtigkeit — überhaupt abgestritten, so noch in neuester zeit von Woodberry, welcher in seinem letzten buche [3]) sagt, ‚formsinn' in der bedeutung von hang zu peinlicher ausfeilung habe Sh allerdings niemals besessen, noch auch begehrt, während ihm in hervorragendem masse der instinkt für alles schöne ebenmass, für die natürliche entwicklung von empfindung zur idee usw. innewohnte. Das genaue gegenteil zu dieser äusserung stellt folgendes wort Craik's dar: "Sh, with all his abundance and facility, was a fastidious writer, scrupulously attentive to the effect of words and syllables, and accustomed to elaborate whatever he wrote, to the utmost" [4]). Beide citate sind typisch für die verschiedene

---

[1]) II 240.

[2]) Umsomehr als bei einem dichter, der in einer welt der metaphern und allegorien schwelgte, selbst das entlegenste reimwort vermöge eines vergleiches beigezogen werden konnte: dies lehren uns die fragmente, in denen das reimwort in den meisten fällen notiert ist, auch wenn der rest der zeile fehlt.

[3]) *Makers of Literature,* New York 1900, p. 219.

[4]) *Manual of English Literature,* Leipzig 1874, II 271.

stellung, welche unserem dichter gegenüber von der formalen kritik eingenommen wird. Für uns als metriker steht soviel fest: mag Sh einzelne werke noch so peinlich ausgefeilt haben, der metrischen seite derselben ist die feile in den seltensten fällen zu gute gekommen; seine revisionen erstreckten sich fast ausschliesslich auf inhaltliche und verbale besserungen, während der bau des verses, die wahrung der form, die beobachtung von takt, rhythmus und reim aufgaben waren, die der dichter bereits befriedigend gelöst zu haben glaubte, wenn er sein werk in der skizze fertig sah.[1]) So kommt es denn, dass, im vergleichenden lichte betrachtet, Sh's verskunst in bezug auf regelmässigkeit des baues vor der seiner poetischen mitbrüder nicht stand halten kann: peinliche genauigkeit und selbstkritik, abgeklärtheit der formen, die von beschaulicher arbeit zeugt, all das ist bei anderen dichtern, sogar einem Lord Byron, leichter anzutreffen als bei unserem Sh.

Ein versuch, die entwicklung von Sh's verstechnik chronologisch darzustellen, müsste fehlschlagen, da — wie oben gelegentlich auseinandergesetzt — von einer eigentlichen entwicklung und ausreifung in diesem punkt nicht gesprochen werden kann. Nur die strophische technik scheint in dem masse als die dichterische selbsterkenntnis unseres sängers erwachte, eine vervollkommnung durchgemacht zu haben. Von den einfachen, altbewährten, heimischen mustern an, in deren gewand die jugendgedichte noch einhergingen, bis zu den ureigenen imposanten odenformen und chorstrophen der späteren perioden — welch weiter weg, und welch herrliche entwicklung! Selbst innerhalb einer und derselben strophengattung lässt sich eine künstlerische ausreifung beobachten, wie Todhunter beispielsweise an der terzine des *Triumph*, verglichen mit der des *PAthan*, erläutert hat.[2]) Und zu denken,

[1]) Vgl. auch die feinsinnigen bemerkungen professor Baynes', *Edinburgh Review* April 1871 (z.t. bei Form I p. XXV), worin ähnliche gedanken ausgedrückt sind und das facit gezogen wird: "Thus, although from native fineness of ear, his lines are never unrhythmical, the rhyme is often defective, and sometimes the metre as well."

[2]) *Notes on the Triumph*, ShSocPap. I 1, 74: "If we compare the *t. r.*

wieviel dieser meistersinger noch geschaffen und erfunden und ausgereift und vervollkommnet hätte, formal nicht nur, sondern auch ideell, wäre er zum krönenden zenith seines lebens und schaffens emporgestiegen! — Der gedanke ist „kindisch, aber göttlich schön."

---

of this poem with that of *PÂthan*, it will be seen what progress the poet has made in mere craftsmanship."

Verzeichnis der Titelkürzungen.

Folgende liste gibt neben den in vorliegender abhandlung gebrauchten sigeln (abkürzungsformeln) den volltitel für die meisten [1]) Sh'schen gedichte. Dass ich auch band und seite der beiden grundliegenden ausgaben von Forman und Woodberry beifügte, wird fachgenossen und Sh-freunden nicht unwillkommen sein, da das auffinden eines einzelnen gedichtes in den (verschieden angeordneten) ausgaben für den weniger belesenen stets mühsam und zeitraubend war.

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
Adon	Adonais	III 67	III 1
AdonStud	Studies and Cancelled Passages *zu dems.* (Form)	— 430	— 30
Alast	Alastor . .	I . .	I 21
Allegory	An Allegory	III 320	IV 61
Arethusa	*ebso.*	— 286	— 29
Autumn	Autumn: a dirge	— 315	III 153
Az	The Aziola	— 345	IV 81
Balloon	To a B. laden with knowledge	IV 325	
BigotVict	Bigotry's Victim (R[ossetti])	— 303	IV 356
Bottles	Sonnet, On launching some Bottles filled with knowledge	— 325	
BPleasure	The Birth of Pleasure (Form)	III 445	IV 16
BSerch	The Boat on the Serchio	— 457	— 113

[1]) Weggelassen sind nur diejenigen fragmente, denen in unserer abhandlung keine citate entnommen worden sind.

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
CavtoD	Sonnet, translated from ... Cavalcanti (To Dante)	IV 206	IV 248
Cenci	The Cenci	II 195	II 1
Charles	Charles the First	IV 3	III 285
Circumstance	Circumstance, translated from the Greek	— 190	IV 231
Cloud	The Cloud	III 267	II 295
ConstRose	To Constantia '*The rose*'	IV 81	III 393
ConstSing	To Constantia, singing	III 191	— 391
Conv	The 1rst Canzone of the Convito, translated from... Dante	IV 197	IV 239
Cycl	The Cyclops	— 150	— 189
Δακρυσι	To —, ΔΑΚΡΥΣΙ ΔΙΟΙΣΩ	III 161	I 49
Death I	Death '*They die*'	— 200	III 149
Death II	Death '*Death is here*'	— 316	— 147
DemW	The Demon of the World	— 373	I 61 und III 367
DespairNich	Despair	IV 296	IV 346
DespairVC	Despair	[Nr. 5 der	*VC*-ged.]
DevW	The Devil's Walk	IV 326	IV 371
Dirge	A Dirge '*Rough wind*'	III 367	— 145
DirgeYear	Dirge for the Year	— 326	— 69
Dream	A Dream, *fragment*	IV 105	— 120
DtoCav	Sonnet, from the Italian of Dante (To Cavalcanti)	— 196	I 57
EdmEve	Saint Edmond's Eve	[Nr. 14 der	*VC*-ged.]
Engld1819	England in 1819	III 229	IV 6
EpAnVers	Another Version [des *Epithal II*]	— 342	— 91
Epips	Epipsychidion	— 41	II 361
EpipsStud	Studies and Cancelled Passages (Form) *zu dems.*	— 424	— 389
Epithal I	Fragment, supposed to be an Epithalamium ...	IV 292	IV 342
Epithal II	Epithalamium	III 341	— 90
Epitaphium	*ebso.*	IV 268	— 315
Evening	Evening, Ponte al Mare, Pisa	III 343	— 111
EvToHarr	Evening. To Harriet '*O thou bright Sun*'	— 159	
Exhort	An Exhortation	— 234	II 289
FadViol	Song, on a Faded Violet	— 205	III 150

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
FallBon	Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte	III 171	I 56
FalsVice	Falsehood and Vice: a Dialogue (*note IV zu QMab*)	I ..	IV 468
FArab	From the Arabic. An Imitation	III 328	— 72
Faust	Scenes from the Faust of Goethe	IV 240	— 284
Fiordisp	Fiordispina	III 442	— 56
FrgNich	Fragment *'Yes! all is past'*	IV 298	— 347
Frg'PeopleEngl'	To the People of England, *fragment*	— 87	— 7
Fug	The Fugitives	III 335	— 74
Ghasta	Ghasta; or, the Avenging Demon!!!	[Nr. 16 d.	*VC*-ged.]
Ginevra	*ebso.*	III 449	IV 104
GoodNight	*ebso.*	— 324	— 49
Guitar	With a Guitar, To Jane *'Ariel to Miranda'*; To a Lady with a guitar (MrsSh)	— 362	— 140
H	= Hymn		
H&L	Henry and Louisa	(IV 399)	
HAp	Hymn of Apollo	III 290	IV 34
HEarth	Homer's Hymn to the Earth, Mother of All	IV 148	— 185
Hellas	*ebso.*	III 95	III 39
HellFrg	Fragments connected with the Prologue to Hellas	— 431	IV 101
HellProl	Prologue to Hellas	— 103	— 94
HIntB	Hymn to Intellectual Beauty	— 176	I 371
HMerc	Hymn to Mercury . .	IV 111	IV 153
HMin	Homer's Hymn to Minerva	— 145	— 186
Hope	*ebso.*	[Nr. 7 d.	*VC*-ged.]
HPan	Hymn of Pan	III 291	IV 36
HSun	Homer's Hymn to the Sun	IV 146	— 184
Icicle	On an Icicle that clung to the grass of a grave (*Esdaile-ms.*); The Tear (R)	— 305	— 353
I fear	To —	III 286	— 37

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
Incantation	Fragment of an Incantation (Form); Song of the Furies (Woodb)	IV 94	IV 18
IndSer	The Indian Serenade (Lines to an Indian Air)	III 242	— 10
InHorologium	*ebso.*	IV 270	— 315
Invit	To Jane — The Invitation	III 356	— 133
InvMis	Invocation to Misery	— 218	III 413
IrSong	The Irishman's Song	[Nr. 10 d.	*VC*-ged.]
Irv I—VI	*Die 6 gedichte aus* St-Irvyne	IV 277	IV 323
Isle	The Isle	III 366	— 148
I would not be a king	*ebso., fragment*	IV 97	— 103
J&M	Julian and Maddalo . .	II 47	III 101
KissHel	Kissing Helena, translated from the Greek of Plato	IV 189	IV 230
L	= Lines		
Lament	A Lament	III 351	— 82
L&C	Laon and Cythna (The Revolt of Islam)	I 113	I 79
Laurel	(Woodb); False Laurels & true (Form)	IV 86	IV 121
L'Corpses'	Lines, written during the C. administration	III 225	— 3
LCrit	Lines to a Critic	— 202	III 406
LettGisb	Letter to Maria Gisborne	— 297	— 225
LEug	Lines, written among the Euganean Hills	— 206	I 358
L'Far'	Lines 'Far, far away'	— 335	IV 74
LHDF	Love, Hope, Desire & Fear	— 446	— 93
Liberty	*ebso.*	— 317	— 48
LLerici	Lines, written in the bay of Lerici	— 367	— 146
LNapoleon	Written on hearing the news of the Death of Napoleon	— 338	III 99
Love	*ebso.*	IV 307	IV 355
LovPhil	Love's Philosophy	III 245	— 24
LRev	Lines to a Reviewer	— 322	— 41
L'That time'	Lines —	— 200	III 148
L'The cold Earth'	Lines —	— 172	— 146
L'We meet not'	Lines —	— 465	IV 148

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
L' When the lamp'	Lines —	III 353	IV 131
Madrigal	To Emilia Viviani	IV 82	— 73
MagnLady	The Magnetic Lady to her Patient	III 354	— 129
MagProd	Scenes from the Magico Prodigioso . . .	IV 206	— 249
Mar	Marenghi	III 414	III 425
MarDream	Marianne's Dream	— 185	— 385
Marseillaise	(Woodb); Stanza '*Tremble, Kings*' (Form)	IV 303	IV 353
MaskAn	The Mask of Anarchy	II 319	III 155
Matilda	Matilda gathering flowers, from the Purgatorio of Dante . .	IV 198	IV 241
MBlanc	Mont Blanc	III 179	I 73
Medusa	On the Medusa of Leonardo da Vinci . . .	— 240	IV 22
MelNich	Melody to a Scene of former Times	IV 301	— 350
MenEngl	Song, to the Men of England	III 226	— 4
Moon	To the Moon '*Art thou pale*'	IV 91	— 61
Moonbeam	To the Moonbeam	— 272	— 357
Music I	To — '*Music, when soft voices*'	III 332	— 77
— II	Music '*I pant*'	IV 101	— 117
Mutab I	Mutability '*We are as clouds*'	III 167	I 52
— II	Mutability '*The flower*'	— 334	IV 79
NathAnth	National Anthem	— 230	— 8
Nich	= *Sammlung der* Nicholson-*gedichte*	IV 288	— 339
Night	To Night	III 331	— 70
O	= Ode		
Oed	Œdipus Tyrannus; or, Swellfoot the Tyrant	III 1	II 317
OHeaven	Ode to Heaven	— 232	— 287
OLib	Ode to Liberty	— 274	— 305
ONaples	Ode to Naples	— 309	IV 42
OnDeathEccl	(Woodb) '*The pale*' *mit dem motto aus dem* Ecclesiastes	— 168	I 52
'One Word'	To —	— 346	IV 87
OnFG	On Fanny Godwin	— 199	III 401
OnLeavingLW	On leaving London for Wales	IV 333	

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
Orpheus	*ebso.*	III 437	IV 52
OSpan	An Ode, written .. before the Spaniards had recovered their liberty (An Ode to the Assertors of Liberty (MrsSh, R))	— 238	II 294
Otho	*ebso.*	— 410	III 401
OWWind	Ode to the West Wind	— 235	II 290
Ozym	Ozymandias	— 201	I 376
PanEcho	Pan, Echo and the Satyr. Translated from .. Moschus	IV 190	IV 236
Past	The Past	III 204	III 412
PAthan	Prince Athanase	— 395	— 131
PBell	Peter Bell the Third	II 341	— 177
Prom	Prometheus Unbound	— 73	II 134
PromFrg	*fragment zu dems.*	IV 422	
Proserp	Song of Proserpina ..	III 289	IV 40
Quest	The Question	— 293	— 32
QMab	Queen Mab	I ..	— 379
Rarely	Song —	III 328	— 77
Recoll	To Jane — The Recollection	— 359	— 136
Rem	Remembrance	— 347	— 82
RepNAm	To the Republicans of North America (*Esdaile-ms.*); The Mexican Revolution (R)	IV 313	— 366
Retrospect	The Retrospect: Cwm Ellan 1812	— 317	
Rev	Revenge	[Nr. 15 d.	*VC*-ged.]
R&H	Rosalind and Helen	II 1	I 307
S	= Sonnet		
Satire on Satire	*ebso.*	III 448	
SByron	Sonnet to Byron	IV 83	IV 118
SensPlant	The Sensitive Plant	III 246	II 267
Silence	To Silence, *fragment*	IV 103	III 420
Similes	siehe *ToS&C*		
SistRosa	= *Irv III;* Sister Rosa (R); Ballad (Sh)	IV 280	IV 325
Skylark	To a Skylark	III 270	II 299
S'Lift not'	Sonnet —	— 223	III 413
SMoschus	Translated from the Greek of M.	IV 190	I 58
Solitary	[To] the Solitary	— 273	IV 319

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
SongTasso	Song for Tasso	III 413	III 424
Sorrow	*ebso.*	[Nr. 6 d.	*VC*-ged.]
SpectHors	The Spectral Horseman	IV 299	IV 348
SPolGr	Sonnet, Political Greatness	III 339	— 80
Stanz1814	Stanzas, April 1814	— 163	I 50
Star	To a Star	IV 308	IV 360
StDejN	Stanzas, written in Dejection. near Naples	III 221	III 151
SumEvCh	A Summer-evening Churchyard, Lechlade, Gloucestershire	— 169	I 54
SumWint	Summer and Winter	— 318	IV 40
Sunset	The Sunset	— 174	III 380
S'Ye hasten'	Sonnet —	— 321	— 63
TaleSoc	A Tale of Society as it is, from facts (*Esd.*-ms.); Mother and Son (R, Form)	IV 310	IV 363
Tasso	Scene from Tasso	III 411	III 422
The Voyage	*ebso.*	(IV 400)	
'ThFierceBeasts'	*ebso., fragment*	— 104	III 421
Time	*ebso.*	III 327	IV 73
TimeLp	Time long past	— 323	— 62
ToDeath	(Woodb); Death Vanquished (R, Form)	IV 274	— 321
ToEdwWill	To Edward Williams	III 348	— 84
ToHarr I	To Harriet *'Is it not blasphemy'*	IV 322	
— II	To Harriet *'Thy look'*	III 164	
— 'Ever as now'	Fragment of a Sonnet to Harriet	IV 322	
ToIanthe	*ebso.*	III 160	
ToIreland	*ebso.*	IV 315	IV 367 zur hälfte
ToJane	*ebso., 'The keen stars', früher:* An Ariette for Music	III 365	IV 144
ToLdCh	To the Lord Chancellor	— 193	III 394
ToMary I	To Mary — *'O Mary dear'*	IV 77	— 417
— II	*'The world is dreary'* } Two Fragments to Mary	— 78	IV 22
— III	*'My dearest Mary'* } Two Fragments to Mary	— —	— —
ToMwd	To Mary, who died in this opinion	— 319	III 361
ToMWGodwin	To Mary Wollstonecraft Godwin	III 166	— 364

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
ToOneSinging	*ebso., fragment*	IV 102	III 394
ToS&C	To Sidmouth and Castlereagh (Similes . . (MrsSh))	III 228	IV 6
ToSoph	To Sophia	— 243	— 12
To the Nile	*ebso.*	— 203	III 411
TowFam	The Tower of Famine	— 319	IV 59
ToWillSh I	To William Shelley '*The billows*'	— 197	III 398
— II	To William Shelley '*My lost William*'	IV 79	IV 21
— III	To William Shelley '*Thy little footsteps*'	— 81	— 20
To Wordsworth	*ebso.*	III 171	I 55
TrCon	Fragment, or The Triumph of Conscience	[Nr. 17 d. *VC*-ged. auch = *Irv I*]	
Triumph	The Triumph of Life	IV 51	III 327
TwoSpir	The Two Spirits, an allegory	III 295	IV 38
UnfDr	Fragments of an unfinished Drama	IV 41	III 273
VC	= *gedichte der* Victor and Cazire-*sammlung, deren titellose lieder mit römischen ziffern bezeichnet sind*		
VCat	Verses on a Cat	IV 265	IV 313
VisSea	A Vision of the Sea	III 259	II 281
WandJew	The Wandering Jew	IV 337	
War	(Woodb); *ohne titel* (Sh)	— 288	IV 339
Witch	The Witch of Atlas	II 383	III 241
WJewSol	The Wandering Jew's Soliloquy	IV 335	
W&N	The Woodman and the Nightingale	III 407	III 417
WWand	The World's Wanderers	— 320	IV 51
Yet look	To — '*Yet look*'	— 162	III 366
YPRichards	Young Parson Richards	(IV 402)	
Z&K	Zeinab and Kathema	— —	
Zucca	The Zucca	III 461	IV 125

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXVIII.

GUILLAUME BUDÉ's DE L'INSTITUTION DU PRINCE.

ERLANGEN & LEIPZIG.

A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).

1903.

GUILLAUME BUDÉ's

DE L'INSTITUTION DU PRINCE.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE

DER

RENAISSANCEBEWEGUNG IN FRANKREICH

VON

DR. MILOSCH TRIWUNATZ.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

Ich erfülle eine angenehme Pflicht, wenn ich an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hermann Breymann meinen tiefgefühlten Dank ausspreche für die gütige und thatkräftige Unterstützung, die er mir bei der Ausführung der vorliegenden Arbeit wiederholt und unermüdlich zu Teil werden liess. Auch Herrn Prof. Dr. Jos. Schick danke ich herzlich für seine so zuvorkommend gewährte Hilfe bei der Korrektur dieser Schrift.

Besonderen Dank schulde ich ferner der Kgl. bayerischen *Hof- und Staatsbibliothek*, sowie der *Bibliothèque Nationale* zu Paris für die bereitwillige Überlassung der von mir benötigten Werke.

Der Verfasser.

Inhalt.

Benützte Literatur.

Albert, Paul: La littérature française des origines à la fin du XVI[e] siècle. Sixième édition. Paris. 1884 8°.

Andrieux, F.: Œuvres. Paris. 1822. 6 vols. 8°.

Arnstädt, F. A.: François Rabelais und sein Traité d'éducation. Leipzig. 1872. 8°.

Baillet, A.: Jugemens des sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs. Paris. 1685—1688. 13 vols. 8°.[1])

Bayle, Pierre: Dictionnaire historique et critique. Basle. 1738. 4 vols. Fol.

Becker, Ph. Aug.: Jean Lemaire, der erste humanistische Dichter Frankreichs. Strassburg. 1893. 8°.

Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Litteratur seit Anfang des XVI. Jahrhunderts. Erstes Buch. Das Zeitalter der Renaissance. Stuttgart. 1889. 8°.

Blanchard, Fr.: Les genealogies des maistres des resquestes ordinaires de l'hostel du roy. Paris. 1670. Fol.

Blount, Th.-P.: Censura Celebriorum Authorum. Londini. 1690. Fol.

Boivin le Cadet: Mémoires pour la vie de Guillaume Budé, premier Bibliothécaire du Roy, in: Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, tome V. Paris. 1729. 4°.

Brunet, Jacques-Charles: Manuel du Libraire et de l'ama-

[1]) Der 13. Band ist auch unter dem Titel *Des enfans devenus célèbres par leurs études ou par leurs écrits* (Paris. 1688. 8°) bekannt. Cf. weiter unten p. 2 Anm. 6.

teur des livres. Cinquième édition. Paris. 1860—1865. 6 vols und 3 Supplemente. 8°.

Budé, Eugène de: Vie de Guillaume Budé, fondateur du Collège de France. Paris. 1884. 8°.

— —: Un humaniste français au XVIe siècle: Guillaume Budé, in: Bibliothèque universelle et Revue suisse. 1890. Tomes XLVII und XLVIII.

Budé, Guillaume: Le livre de l'Institution du Prince. Paris. 1547. 8°.

— —: Tesmoignage de temps ov enseignemens et enhortemens povr l'institvtion d'vn prince. Lyon. 1547. 8°.

— —: De L'institution du Prince. L'Arrivour. 1547. Fol.

— —: Summaire ou Epitome du liure de Asse etc. Paris. 1522. 8°.

— —: Omnia opera Gulielmi Budaei Parisiensis. Basileae. 1557. 4 vols. Fol.

[Buisson, F.:] Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVIe siècle. Paris 1886. 8°.

Bulaeus, C. E.: Historia Universitatis Parisiensis. Parisiis. 1665—1673. 6 vols. Fol.

Bullart, Isaac: Académie des Sciences et des Arts. Bruxelles. 1682. 2 vols. Fol.

Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Vierte Auflage, besorgt von L. Geiger. Leipzig. 1885. 2 Bde. 8°.

Burigny, L.: Vie d'Érasme, dans laquelle on trouuera l'Histoire de plusieurs Hommes célèbres avec lesquels il a été en liaison etc. Paris. 1757. 2 vols. 8°.

Charpentier, J.-P.: Histoire de la Renaissance des lettres en Europe au quinzième siècle. Paris. 1843. 2 vols. 8°.

Chevillard, J.: Prevosts des marchands, echevins, procureurs du roi, greffiers et receveurs de la ville de Paris. Paris. 1703.[1])

Clarmundus, Adolphus: Vitae clarissimorum in re lite-

---

[1]) Es ist dies ein Verzeichnis, auf welchem die Träger der genannten Würden in chronologischer Reihenfolge, je nach ihrer Ernennung, verzeichnet sind.

raria Virorum. Das ist: Lebensbeschreibung etlicher Hauptgelehrten Männer, so von der Literatur profess gemacht etc. Wittenberg. 1703—1710. 4 vols. 8°.

Clément, David: Bibliothèque curieuse historique et critique ou catalogue raisonné de livres difficiles à trouver. Göttingue, Hanovre, Leipsic. 1750—1760. 9 vols. 4°.

Compayré, Gabriel: Histoire critique des doctrines de l'éducation en France depuis le seizième siècle. Paris. 1879. 2 vols. 8°.

Crasso, Lorenzo: Elogii d'Huomini Letterati. Venetia. 1666. 2 vols. 4°.

Darmesteter, A., et Hatzfeld, A.: Le seizième siècle en France. Sixième édition revue et corrigée. Paris. 1897. 8°.

Doletus, Stephanus: De imitatione Ciceroniana aduersus Floridum Sabinum. Lugduni. 1540. 8°.

Du Bellay, Joachim: La deffense et illustration de la langue françoise. Paris. 1561. 4°. Neue Aufl. von Em. Person. Versailles u. Paris. 1878. 8°.

Du Bellay, Martin: Les Memoires de Mess. Martin du Bellay Seigneur de Langey, contenans le discours de plusieurs choses aduenües au Royaume de France, depuis l'an MDXIII iusque au trespas du Roy François premier, ausquels Autheur a insere trois liures, et quelques fragmens des Ogdoades de Mess. Guillaume du Bellay seigneur de Langey son frere. Paris. 1569. Fol.

Du Verdier, s. Lacroix.

Egger, E.: L'Hellénisme en France. Paris. 1869. 2 vols. 8°.

Erasmus, Desiderius: Institutio Principis Christiani. Coloniae. 1529. 8°.

Eulitz, G.: Der Verkehr zwischen Vives und Budaeus. Diss. [Erlangen.] Chemnitz. 1897. 4°.

Faguet, Émile: Seizième Siècle. Études littéraires. Septième édition. Paris. 1895. 8°.

Feugère, Léon: Caractères et portraits littéraires du XVIe siècle. Paris. 1859. 2 vols. 8°.

— —: Les femmes poètes au XVIe siècle. Paris. 1860. 8°

Figuier, Louis: Vies des savants illustres de la Renaissance. Paris. 1868. 8°.

Floridus, Fr. S.: In M. Actii Plauti aliorumque latinae linguae scriptorum calumniatores Apologia. Basileae. 1540. Fol.

— —: Adversus Stephani Doleti Aurelii calumnias liber. Romae. 1541. 8°.

Freytag: Adparatus Litterarius. Lipsiae. 1752—1755. 3 vols. 8°.

Gaillard, M.: Histoire de François Ier, roi de France, Paris. 1756. 4 vols. 8°.

Gaspary, Adolf: Geschichte der italienischen Literatur. Strassburg. 1885—1888. 2 Bde. 8°.

Gaufrès, M.-J.: Claude Baduel et la réforme des études au XVIe siècle. Paris. 1880. 8°.

Gebhart, E.: Les origines de la Renaissance en Italie. Paris. 1879. 8°.

Geiger, Ludwig: Studien zur Geschichte des französischen Humanismus, in: Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance. 1887. II.

— —: Zur Litteratur der Renaissance in Deutschland, Frankreich und Italien, in: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur. 1890. III.

Genebrardus, G.: Chronographiae libri quatuor. Parisiis. 1585. fol.

Ginguené, P. L.: Histoire littéraire d'Italie. Paris. 1810—1823. 10 vols. 8°.

Goetze, Chr. Joh.: Die Merkwürdigkeiten der königlichen Bibliothek zu Dresden. Dresden. 1774—1746. 3 Bde. 8°.

Goujet, Cl.-Pierre: Bibliothèque françoise. La Haye et Paris. 1740—1756. 18 vols. 8°.

— —: Mémoire historique et littéraire sur le Collège Royal de France. Paris. 1758. 4°.

Graesse: Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt. Dresden und Leipzig. 1837—1859. 13 vols. 8°.

— —: Trésor de livres rares et précieux. Dresde. 1859 bis 1867. 6 vols. mit Suppl. 4°.

Grotefend: Handbuch der histor. Chronologie des deutschen Mittelalters und der Neuzeit. 1872. 8°.
Guicciardini, F.: La Historia di Italia. Fiorenze. 1561. fol.
Guichenon, Samuel: Histoire de Bresse et de Bugey. Lyon. 1650. fol.
Guizot: Budé, Guillaume, in: Michaud's Biographie universelle, ancienne et moderne, Bd. 6.
Gyraldus, L. G.: Opera omnia. Lugduni Batavorum. 1666. 2 vols. fol.
Hoffmann, Richard: Italienische Humanisten und Rabelais und Montaigne als Pädagogen, in: Programm des kgl. Marienstifts-Gymnasiums zu Stettin. Stettin. 1876. 4°.
Huetus, P. D.: De Interpretatione. Editio altera. Hagaecomitis. 1683. 8°.
Isambert: Budé, in: Hoefer's Nouvelle Biographie générale Band 7.
Jolly, J.: Histoire du mouvement intellectuel au XVIe siècle et pendant la première partie du XVIIe. Paris. 1860. 2 vols. 8°.
Joly, C.: Codicille d'or ou petit recueil tiré de l'Institution du Prince Chrestien composée par Érasme. [Cologne].[1]) 1665. 8°.
Jovius, Paulus: Elogia virorum literis illustrium. Basileae. 1577. fol.
La Croix du Maine et du Verdier: Bibliotheque françoise. (p. p. Rigoley de Juvigny.) Paris. 1772 f. 4 vols. 4°.
Lanson, Gustave: Histoire de la littérature française. Cinquième édition revue et corrigée. Paris. 1898. 8°.
Launoius, J.: Opera omnia. Coloniae — Allobrogum. 1731—1732. 10 vols. fol.
Laur, Durand de: Érasme précurseur et initiateur de l'esprit moderne. Paris 1872. 2 vols. 8°.

[1]) Der Erscheinungsort ist nicht angegeben, aber das Werk, mit welchem dieses Codicill zusammengebunden ist und dazu eine auffallende Gleichheit des Druckes aufweist, hat auf dem Titelblatte Cologne.

Le Clerc, J.: Bibliothèque choisie. Amsterdam. 1703—13. 28 vols. 8°.

Lefranc, Abel: Histoire du Collège de France. Paris. 1893. 8°. [Cf. G. Boissier, in: Journal des Savants für März 1893.]

Lotheissen, Ferdinand: Königin Margarethe von Navarra. Berlin. 1885. 8°.

Machiavelli, N.: Il Principe di Nicolo Machiavelli. In Venegia. 1538. 8°.

Mallet: Notice sur la vie de Guillaume de Budé, tirée de la Généalogie manuscrite de la maison des Budés, par d'Hozier, Généalogiste du Roi de France, 1638, in: Le Journal des Sçavans für das Jahr 1786.

Marthanus: Jacobi Marthani Pictaviensis de Gulielmo Budaeo Parisiensi commentativncvla. Parisiis. 1540. 4°.

Maulde La Clavière, R. de: Louise de Savoie et François Ier. Paris. 1895. 8°.

Ménage: Observations sur la langue françoise. Seconde édition. Paris. 1675. 8°.

— — Anti-Baillet. La Haye. 1688. 2 vols. 8°.

Moréri, L.: Le grand dictionnaire historique. Nouvelle édition. Paris. 1725. 6 vols. fol.

Morf, Heinrich: Geschichte der neuen französischen Litteratur (XVI.—XIX. Jahrhundert). Erstes Buch: das Zeitalter der Renaissance. Strassburg. 1898. 8°.

Müntz, Eugène: La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Paris. 1885. 4°.

Nicéron, J. P.: Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la République des Lettres. Avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages. Paris. 1729—1745. 44 vols. 8°.

Nisard, Charles: Les Gladiateurs de la République des Lettres. Paris. 1860. 2 vols. 8°.

Nisard, D.: Études sur la Renaissance. Paris. 1855. 8°.

— —: Histoire de la littérature française. Troisième édition. Paris. 1863. 4 vols. 8°.

Omont, H.: Notes sur la famille de Guillaume Budé, in:

Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France. Paris. 1885.

Omont, H.: Notice sur les collections de manuscrits de Jean et Guillaume Budé, ibidem.

Paris, P.: Études sur François Premier, roi de France, sur sa vie privée et son règne. Paris. 1885. 2 vols. 8°.

Pasquier, Estienne: Recherches de la France; III[e] éd. Paris. 1643. fol.

Piccolomini, Aenea, Silvio: Opera omnia. Basileae. 1551. fol.

Réaume, Eugène: Les prosateurs français du XVI[e] siècle. Paris. 1869. 8°.

Rebitté, D.: Guillaume Budé, restaurateur des études grecques en France. Paris. 1846. 8°.

Regius, Ludovicus: G. Budaei viri clarissimi vita. Parisiis. 1540. 4°.

Revsnervs, Nic.: Icones sive Imagines viuae, literis Cl. Virorum Italiae, Graeciae, Germaniae, Galliae, Angliae, Ungariae. Basileae. 1589. 8°.

Rösler, Augustin: Kardinal Johannes Dominicis Erziehungslehre und die übrigen pädagogischen Leistungen Italiens im 15. Jahrhundert, in: Bibliothek der katholischen Pädagogik, VII. 1894.

Rosmini, Carlo de: Vita di Francesco Filelfo. Milano. 1808. 3 vols. 8°.

Rühl, Fr.: Chronologie des Mittelalters und der Neuzeit. 1861. 8°.

Sainte-Beuve, C.-A.: Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle. Paris. 1828. 2 vols. 8°.

Saint-Marc Girardin: Guillaume Budée (sic!), in: Journal des Débats politiques et littér. vom 27. Dez. 1833.

— —: Tableau de la littérature française au XVI[e] siècle, suivi d'études sur la littérature française du moyen-âge et de la renaissance. Paris. 1862. 8°.

Sammarthanus, Scaevola: Virorum doctrina illustrium, qui hoc seculo in Gallia floruerunt Elogia. Augustoriti Pictonum. 1598. 8°.

Samuel, R.: Budé (Guillaume); Budaeus, in: La Grande Encyclopédie, tome VIII, 328.

Scaliger, J.: Scaligerana. Cologne. 1665. 8°.

Schmid, A. K. und G.: Geschichte der Erziehung. Stuttgart. 1889—92. 3 Bde. gr. 8°.

Schmidt, K.: Geschichte der Pädagogik. Dritte Auflage, besorgt von Dr. Wichard Lange. Köthen. 1873—1876. 4 Bde. 8°.

Schurtzfleischius, S. C.: Schurtzfleischiana. Vittenbergae. 1731. 8°.

Taisand, F. C.: Les vies des plus célèbres jurisconsultes de toutes les nations. Paris. 1721. 4°.

Théry, A. F.: Histoire de l'éducation en France. Paris. 1858. 2 vols. 8°.

Thurot: De l'organisation de l'enseignement dans l'Université de Paris. Paris. 1850. 8°.

Varillas, A.: Histoire de François I[er]. La Haye. 1864. 2 vols. 8°.

Villari, Pasquale: Niccolò Machiavelli e i suoi tempi illustrati con nuovi documenti. Firenze. 1877—1882. 3 vols. 8°.

Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Dritte Auflage. Berlin 1893. 2 Bde. 8°.

Woodward, Harrison William: Vittorino da Feltre and Other Humanist Educators. Cambridge. 1897. 8°.

Ausserdem noch: Manuscrit latin 6766 A. de la Bibliothèque Nationale zu Paris.

Einleitung.

Die Bedeutung **B u d é's** ist nie verkannt worden. Seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts — seit der Veröffentlichung seiner ersten selbständigen Arbeiten — bis auf unsere Zeit ist er der Gegenstand vieler, meistens für ihn sehr günstiger Erörterungen gewesen, deren Anzahl im Laufe der Jahrhunderte so angewachsen ist, dass es kaum möglich und mit Rücksicht darauf, dass manche nur aus einigen Zeilen bestehen, auch kaum nützlich wäre, sich in die Besprechung a l l e r einzulassen. Hier eine Auswahl zu treffen, empfiehlt sich um so mehr, als es — wie das ja für den Zeitraum von beinahe fünf Jahrhunderten nicht anders zu erwarten ist — unglaublich viele Wiederholungen gibt. Ohne Zweifel hat dazu der Umstand beigetragen, dass Budé nie zu den vielgelesenen Schriftstellern gehört hat.[1] Wir werden uns daher in der kritischen Würdigung der vorhandenen, reichhaltigen Literatur auf das wesentliche beschränken können.

Als erste Arbeit, die nicht nur dem Umfange nach, sondern auch mit Rücksicht darauf, dass sie als eine stete Fundgrube für die späteren Biographen gedient hat, in Betracht kommt, erwähnen wir die Lebensbeschreibung Budé's von L. R e g i u s.[2] Was diese Arbeit besonders kennzeichnet, ist eine aufrichtige, tiefe Verehrung Budé's, die bei jeder Gelegenheit geäussert wird; sie macht beinahe den Eindruck einer Heiligenlegende, so dass man mit Recht behaupten

[1] Dass B u d é nicht nur im XVI. Jahrhundert, sondern auch später so gut wie gar nicht gelesen wurde, dafür haben wir verschiedene Belege. So L. R e g i u s in *Vita Budaei*, p. 26, für das XVI. Jahrhundert; B a i l l e t, *Jug. des sçav.* III, 159 für das XVII. und N i c é r o n, *Mém.* VIII, 382 für das XVIII.

[2] *G. Budaei viri clariss. vita* (1540) etc.

kann, dass sie wesentlich zur Verehrung Budé's bei den späteren Generationen, die seine Werke kaum kannten, beigetragen hat. Der Verfasser hat hauptsächlich das äussere Leben Budé's geschildert, geht aber über seine literarische Thätigkeit leider rasch hinweg. Dafür geht er aber auf Budé's Stil näher ein[1]), der von jeher der Gegenstand lebhafter Erörterungen gewesen ist.[2]) Ausserdem besteht der Wert dieser Biographie darin, dass sie gleich nach dem Tode Budé's geschrieben worden ist und daher verhältnismässig sichere Angaben enthält. — Nur weil sie ebenfalls im Jahre 1540, also unmittelbar nach dem Tode Budé's erschien, erwähnen wir eine andere, sehr kurze Biographie panegyrischer Art von Jacques de Sainte-Marthe, die in keiner Beziehung mit der soeben genannten zu vergleichen ist.[3])

Baillet's in den achtziger Jahren des XVII. Jahrhunderts erschienene Ausführungen sind weder gründlich noch vollständig, besonders was die Besprechung der Werke Budé's anlangt.[4]) Indem er sich damit begnügt, die wichtigsten derselben ganz kurz zu erwähnen, schenkt er eine um so grössere Aufmerksamkeit dem Stile Budé's[5]); auch muss die Zusammenstellung kritischer Urteile über Budé als eine dankenswerte Zugabe bezeichnet werden. Die von ihm gegebene Biographie will populär sein, und das ist sie auch: aber nur das.[6]) — Bayle's Schreibweise und literarischer Standpunkt sind bekannt[7]), ebenso auch der enge Rahmen seiner

---

[1]) L. c., p. 28 ff.

[2]) Baillet, *Jug. des sçav.* IV, 157 ff. und 162; La Croix du Maine, *Bibl. fr.* I, 317 ff.

[3]) Marthanus, *De G. Bud. comm.* etc. — Cf. Geiger, *Studien zur Geschichte des fr. Hum.*, p. 197 ff. Geiger hat Recht, wenn er daran zweifelt, dass diese Schrift eine Rede ist; doch scheint die von ihm bekämpfte Bemerkung E. Budé's nicht richtig zu sein. Vgl. unten, p. 25, Anm. 1.

[4]) *Jug. des sçav.* II, 159; IV, 157 ff.; IV, 177 (daselbst eine reichhaltige Liste älterer Literaturangaben) und 381 f.

[5]) L. c. IV, 157 ff.

[6]) Ibd. XIII, 424 ff. Dieser Band besteht auch für sich unter dem Titel: *Des enfans devenus célèbres par leurs études ou par leurs écrits. Paris. 1688. 8°.* Die Seitenbezeichnung bleibt dieselbe.

[7]) *Dict. hist. et crit.* I, 697 ff.

Biographien. Was er über Budé sagt, ist für seine Zeit vortrefflich, aber zu wenig eingehend. — In Nicéron's Artikel[1]) vermisst man die feine Kritik Bayle's; doch muss anerkannt werden, dass er eine erste vollständige Liste von Budé's Schriften zu geben versucht hat, indem er ihnen eigene oder früher ausgesprochene Bemerkungen Anderer hinzufügt.[2])

Eine knappe, aber anregend geschriebene Biographie Budé's, die im wesentlichen auf Regius beruht, ist von Andrieux geliefert worden.[3]) Sie ersetzt alle früheren Lebensbeschreibungen, insofern sie das früher Gesagte in schöner Weise wiederholt; von einer selbständigen Kritik ist freilich keine Rede.

Eine wirkliche Biographie, in welcher das Leben und die Werke im Zusammenhange behandelt werden, erhalten wir erst in dem schönen, geistvollen Buche von Rebitté (1846)[4]), da die 1833 erschienene, sehr anregende Studie von Saint-Marc Girardin schon durch ihren geringen Umfang manches zu wünschen übrig lässt.[5]) Rebitté, ein ausgezeichneter Kenner Budé's und seiner Zeit[6]), bietet also zum ersten Male eine kritische, vollständige Übersicht der Werke Budé's, welche er im Zusammenhange mit seinem Leben bespricht. Allerdings ist auch er nicht frei von einzelnen Mängeln und Irrtümern. So hält er es z. B. für unmöglich, oder mindestens für sehr unwahrscheinlich, dass Budé, der für seine Muttersprache immer eine grosse Gleichgültigkeit an den Tag gelegt, trotzdem ein französisches Werk verfasst habe[7]);

[1]) *Mémoires* etc. VIII, 371 ff.

[2]) Er erwähnt auch manche von Budé nicht verfasste. Vgl. Rebitté, *Guill. Budé* etc., p. 152 ff. und unten p. 14 ff.

[3]) *Œuvres* VI, 309 ff. — Cf. Rebitté, *Guill. Budé* etc., p. 139.

[4]) Feugère, *Les femmes poètes au XVIe s.*, p. 351 ff.

[5]) Sie erschien zuerst im *Journal des Débats politiques et littéraires*, und wurde dann später in seinem *Tableau de la litt. fr. au XVIe s.* wieder abgedruckt.

[6]) Vgl. z. B. seine lebhafte und sachkundige Schilderung der Zustände in Frankreich zur Zeit Budé's, l. c., p. 1—138.

[7]) Ibd., p. 159 f.: «*Dans les ouvrages dont l'authenticité n'est pas douteuse, Budé laisse paraître une certaine indifférence pour ce qu'il nomme la langue vulgaire; est-il sorti une fois de cette indifférence?*

ferner bestreitet er entschieden Budé's Autorschaft der französischen Übersetzung seines berühmten Werkes *de Asse* und bei seinem Traktate über die Erziehung eines Prinzen.[1]) Was die erstgenannte Schrift anlangt, so ist Rebitté's Irrtum leicht durch die einfache Thatsache zu beweisen, dass die erste Ausgabe des *Summaire ou Epitome* nicht erst nach Budé's Tode, sondern bereits im Jahre 1522 erschien[2]) und dass bereits 1538 ein Neudruck veranstaltet wurde; das Buch ist also mindestens zweimal zu Lebzeiten Budé's erschienen.[3]) Die Voreingenommenheit Rebitté's war aber so gross, dass er daran nicht glauben wollte, obgleich er bei Nicéron (VIII, 385) gelesen hatte: «*Budé prit lui-même le soin de faire un abrégé de son Livre en François,*[4]) *et cet abrégé a été imprimé plusieurs fois, il est cependant rare. Une édition porte ce titre: Sommaire ou Epitome du Livre de Asse, par Guillaume Budé. Paris. 1522. in -8°.*»[5]) Wenn man

---

S'il l'eût fait, à coup sûr il s'en serait vanté.» Man sieht nicht ein, warum Budé sich dessen hätte rühmen sollen, wenn man weiss, dass stolze Naturen, und Budé ist gewiss eine solche, nur mit Schmerzen den lange verteidigten Standpunkt verlassen. Wir werden aber weiter unten (p. 36 ff.) sehen, welche Gründe ihn zum Gebrauche der französischen Sprache veranlassten.

[1]) Rebitté, l. c., p. 161 und 162; siehe auch weiter unten p. 96, Anm. 1.

[2]) Es wird dies bewiesen nicht nur durch die auf dem Titelblatte des Werkes vom Buchdrucker angeführte Jahreszahl, sondern auch durch das am Anfang stehende Druckprivileg, welches vom 27. Januar 1522 datiert ist.

[3]) *Summaire ou Epitome* etc. Wir citieren hier nur den Schluss der Erörterungen Rebitté's, p. 160: «*L'examen de l'abrégé français a confirmé tous nos doutes. C'est pourquoi nous nous croyons en droit de regarder l'un et l'autre* (d. h. l'abrégé latin et l'abrégé français) *comme des productions qu'on a fabriquées sur le grand travail de Budé, mais après la mort de l'auteur.*»

[4]) Diese Thatsache findet ihre Bestätigung in dem Wortlaute des Druckprivilegs im französischen Epitome vom Jahre 1522, woselbst es heisst: «*... vne Epithome du liure de asse translate de latin en françoys et presente au roy nostre sire, par noble homme et saige maistre Guillaume Bude, conseiller du Roy nostre sire et maistre de ses requestes.*»

[5]) Was die lateinische Abkürzung anlangt, so wollen wir uns da-

die obigen Ausführungen im Auge behält, kann man verstehen, wie Rebitté dazu kam, zu glauben, beziehungsweise zu behaupten, dass der Traktat über die Erziehung eines Prinzen nicht Budé's Werk sei.[1]) Es ist sehr zu bedauern, dass sich Rebitté bis zum Ende konsequent geblieben ist und sich nicht die Mühe gegeben hat, das genannte Werk wenigstens einmal anzuschauen. Er hätte sich doch wohl überzeugt, dass das Buch wirklich von Budé herrührt, seine Arbeit wäre dann ohne diese Lücke, und wir hätten von ihm sicherlich eine ebenso schöne Analyse dieses einzigen, französisch geschriebenen Buches von Budé erhalten, wie Rebitté sie von den anderen Werken dieses merkwürdigen Mannes gegeben hat.[2]) Es ist Thatsache, dass *l'Institution du Prince* erst nach dem Tode des Verfassers erschienen ist.[3]) Es ist ja auch nicht schwer zu erklären, warum es Budé für ratsam hielt, die Schrift bei seinen Lebzeiten der Öffentlichkeit nicht zu übergeben.[4]) Alles in allem, ist Rebitté's Untersuchung trotz der erwähnten Mängel und Irrtümer, die übrigens nur einen unbedeutenden Teil der Schrift ausmachen, sehr wertvoll[5]), was man von dem nächsten Biographen leider

---

rüber nicht näher auslassen, weil es uns ziemlich gleichgültig zu sein scheint, ob sie von Budé oder von einem anderen herrührt. Jedenfalls ist sie auch bei Lebzeiten Budé's gedruckt worden, denn Nicéron (VIII, 384) citiert eine in Köln erschienene Ausgabe von *de Asse* aus dem Jahre 1528 mit dem Zusatze: «.... *avec l'abrégé de cet ouvrage*». Auch Clement David (*Bibliothèque curieuse* V, 375) erwähnt eine ebenfalls in Köln erschienene Ausgabe von *de Asse*, auf deren Titelblatte man unter anderem liest: «*Ejusdem* (d. h. *Budaei*) *de Asse et partibus ejus Breviarium.*» Wahrscheinlich ist damit die von Nicéron citierte Ausgabe gemeint.

[1]) L. c., p. 161: «*Nous ne croyons pas non plus, sans quelque hésitation, à l'authenticité du livre de l'Institution d'un* (sic!) *Prince.*»

[2]) L. c., p. 164—252. Cf. Feugère, *Femmes poètes*, p. 363.

[3]) Die frühesten bekannten Ausgaben datieren aus dem Jahre 1547; das Buch wurde aber, wie Bayle (l. c., p. 701, Anm. P.) richtig bemerkt, bereits 1544, bezw. 1546 gedruckt. Siehe d. Nähere weiter unten, p. 91 u. 94.

[4]) Siehe unten p. 44. — Über die Frage der Echtheit des Traktates wird weiter unten (besonders p. 74) gehandelt werden.

[5]) Auch Geiger (*Studien zur Gesch. des fr. Hum.*, in: *Vierteljahrschrift* etc. II, 197 f.) rühmt die glänzenden Eigenschaften des Buches,

nicht behaupten kann. Wir meinen den Nachkömmling des berühmten Humanisten Eug. de Budé, dessen Werk im Jahre 1884 erschien.[1]) Dieses Buch ist im grossen und ganzen nur die Wiederholung dessen, was wir schon bei Rebitté finden, oft aber eine so ungeschickte[2]), dass man sich wirklich fragen muss, warum es überhaupt geschrieben worden ist. Um zu beweisen, dass Budé der Begründer des Collège de France ist, war eine solche Weitläufigkeit sehr unnötig. Und ist dies von Eug. de Budé wirklich bewiesen worden? Die grossen Verdienste Budé's um seine Beteiligung an der Begründung dieser Anstalt sind von jeher anerkannt worden; aber ihn als den eigentlichen Begründer des Collège zu bezeichnen, geht doch sicher zu weit.[3]) Wir können nicht einmal, wie Geiger das thut, jene Schrift „als ein Zeichen dankbarer Gesinnung froh begrüssen".[4]) Denn die eigenen Ausführungen des Verfassers verlieren sehr viel von ihrem Werte, da er seine Arbeit mit so wenig Kritik und Gewissenhaftigkeit ausgeführt hat.[5]) Was speziell die von Rebitté bestrittene

meint aber zugleich, dass es als letztes Wort über Budé nicht angesehen werden könne.

[1]) Geiger, l. c., p. 197 ff.

[2]) Vgl. z. B. die von ihm (p. 49—178) gegebene Analyse der Werke Budé's.

[3]) Pasquier, *Recherches de la France*, p. 382: «*Je voy quelques vns discourans par advis de pays sur ceste affaire, attribuer ce nouveau mesnage, les aucuns au docte Guillaume Budé seulement, les autres à Messire Jean Du Bellay Cardinal, et Jean Lascary, et que par leur aduis le Roy fut induit à ce faire. Non, il n'eut en cecy autre instigateur que soy mesme. Il estoit (comme i'ay dit) naturellement adonné aux lettres, aussi fut-il naturellement de soy-mesme inspiré à ceste noble devotion. Bien recognoistray-ie que depuis Budé seruit de fidele instrument au public pour l'y maintenir.*»

[4]) Vierteljahrschrift für K. u. L. der R., II, 197.

[5]) Um nur einige Beispiele anzuführen, erwähnen wir folgendes. Eug. de Budé zitiert (p. 55) eine Stelle aus den *Annotationes in Pand.*, um zu zeigen, wie Budé seiner Unzufriedenheit mit der Gleichgültigkeit Franz' I. für die Wünsche der Gelehrten Ausdruck verleiht. Die *Annotationes* sind aber, wie bekannt, im Jahre 1508 veröffentlicht worden, während Franz I. erst sieben Jahre später den französischen Thron bestieg. Eine so grundlose Behauptung wirft ein wenig günstiges Licht auf sein Wissen und sein Streben nach wahrheitsgemässer

Schrift Budé's über die Erziehung eines Prinzen anlangt, so kann man nur sagen, dass Eugène de Budé's Bemerkungen darüber (p. 121 ff.) gegenstandslos sind; denn abgesehen von der richtigen Behauptung, dass jener Traktat echt sei, ist seine auf p. 124 ff. versuchte Analyse desselben im Grunde nichts anderes, als die modernisierte Wiedergabe einzelner, aufs geratewohl dem Traktate Budé's entnommener Stellen. Dass er das ganze Buch nicht gelesen hat, wird durch die Thatsache bewiesen, dass er die Tendenz jener Schrift vollständig verkennt.[1]) So kommt denn überall, wo er auf sich selbst angewiesen ist, seine Kritiklosigkeit zum Ausdrucke.

Darstellung. Wie wenig es ihm um die Wahrheit zu thun ist, geht auch aus seiner Behauptung hervor, dass er G. Budé's lateinischen Brief an G. Tunstall nach dem Originale in das Französische übersetzt habe. Die beiden Stellen lauten folgendermassen: «*Dixeram me* αὐτομαθῆ τε καὶ ὀψιμαθῆ *fuisse, et non modo praeceptore nullo, sed etiam sero literis bonis studuisse: nunc eo amplius dico, literarum me rudimenta et grammatices principia, ut tum ferebant mores simplicitatis nunc obsoletae, in hac urbe didicisse triuiali sub magistro ludi literarii*» (Budaei Op. omnia I, 362). Eug. de Budé (p. 11): «*Je vous ai dit que je n'ai pas eu de maître* [in der Anm.: *Ailleurs* (sic!) *Budé se prétend* αὐτομαθῆ τε καὶ ὀψιμαθῆ]; *j'ajoute que j'ai appris les éléments de la littérature et de la grammaire à Paris etc.*» Und wer wird ferner glauben, dass er die *Bibliothèques françaises* von La Croix du Maine und Du Verdier benutzt oder auch nur gesehen habe, wenn er (p. 51) sie folgendermassen citiert: «Lacroix, Dumaine et Duverdier (Bibliothèque française, 1587)?» In Wirklichkeit hat er die von ihm angeführte Stelle Wort für Wort der Biographie Rebitté's (p. 80) entnommen.

[1]) Siehe unten p. 46, Anm. 1 u. p. 39, Anm. 2. — Später (1890) hat dann Eug. de Budé in der *Bibliothèque universelle et Revue suisse* (tomes XLVII—XLVIII) noch einen ziemlich umfangreichen Artikel über G. Budé veröffentlicht. In gedrängter Form wiederholt er jedoch nur das früher Gesagte.

I. Biographisches.

Wir könnten uns an dieser Stelle einfach auf die Thatsache berufen, dass die Kenntnis des Lebens eines Autors immer wesentlich die Erkenntnis seiner Werke fördert, um es zu rechtfertigen, dass wir der eigentlichen Behandlung des Gegenstandes eine kurze Lebensskizze vorausschicken. Wir fügen aber hinzu, dass für das Verständnis des Traktates *De l'Institution du Prince* die Kenntnis des Lebens Budé's viel notwendiger ist, als gewöhnlich angenommen wird. Zugleich geben wir uns der Hoffnung hin, dass es uns gelingen wird, nebenbei manchen Irrtum zu berichtigen.

Bis jetzt ist gewöhnlich das Jahr 1467 als das Geburtsjahr Budé's angegeben worden und zwar auf Grund einer Äusserung Regius', nach welcher Budé am 23. August 1540 in seinem dreiundsiebzigsten Lebensjahre gestorben sei.[1]) Nach dieser Angabe aber kann man freilich nur ungefähr auf das Jahr 1467 schliessen; denn nach derselben könnte er auch in der ersten Hälfte des Jahres 1468 geboren sein. Rebitté (l. c., p. 141) ist der erste, der sich von der Tradition nicht irre führen lässt, sondern das Geburtsjahr unbestimmt lässt (1467 oder 1468).[2]) Dafür stützt er sich nicht nur auf die erwähnte Angabe des Regius, sondern auch auf einen Brief des Erasmus an Budé aus dem Jahre 1516 (bei Rebitté falsch 1526 angegeben), in welchem steht: „. . . *tu, ut scribis, non procul abes a duodequinquagesimo.*“ Später hat

[1]) *Budaei . . . vita,* p. 50. — Vgl. hier weiter unten p. 24, Anm. 2.

[2]) Ebenso Egger, *l'Hell.* I, 161, und Schmid's *Geschichte der Erziehung* II, 43.

man dann wieder ganz allgemein nur das Jahr 1467 als das Geburtsjahr Budé's angegeben. Auf Grund einer lateinischen Handschrift der *Bibliothèque Nationale* zu Paris, welche wir der Hand Jean Budé's, des älteren Bruders unseres Budé, verdanken, glauben wir aber nun beweisen zu können, dass nicht 1467, sondern 1468 das Geburtsjahr Budé's ist. In dieser Handschrift, welche verschiedene kleinere Werke von Seneca enthält, befindet sich unter anderem eine Kopie der Notizen, die der Vater Budé's über die Geburt seiner Kinder gemacht hat.[1]) Dieser, Jean Budé (Vater), hat die Geburt seiner Kinder in streng chronologischer Ordnung, mit der genauen Angabe des Datums, verzeichnet. Der auf unseren Budé sich beziehende Eintrag lautet daselbst: «Le XXVIme jour de janvier mil IIIIc LXVII fut né à Paris Guillaume Budé, et fut tenu sur fons de maistre Guillaume de Corbie, de Maistre Mathieu Beauvarlet et de ma seur Marie, femme de maistre Jehan Picart.» In dieser Notiz ist nun das Jahr in der damals in Frankreich (und anderwärts) üblichen Zählung angegeben, da man dort das neue Jahr nicht am 1. Januar, sondern zu Ostern begann.[2]) Auch deutet schon das von Jean Budé junior angegebene Datum — der 26. Januar — auf das Jahr 1468 hin; denn anders wäre ja Budé in seinem vierundsiebzigsten und nicht, wie Regius bemerkt, in seinem dreiundsiebzigsten Jahre gestorben, und was noch wichtiger ist, er wäre dann nur 44 Tage nach seiner älteren, am 13. Dezember 1466 geborenen Schwester Marion auf die Welt gekommen. Es könnte also 1467 nur dann sein Geburtsjahr sein, wenn der Monat unrichtig und Budé etwa gegen das Ende dieses Jahres geboren wäre. Für diese Annahme gibt es aber nicht die geringsten Anhaltspunkte. Wir werden also zu dem Schlusse gedrängt, dass G. Budé nicht 1467, sondern am 26. Januar 1468 geboren ist.

Bei dem mangelhaften Schulunterrichte der damaligen Zeit[3]) lernte Budé anfangs nicht viel und auch später in

---

[1]) Diese Notizen sind von Omont im *Bulletin de la Soc. de l'Hist. de Paris* XII, 45 ff. veröffentlicht worden. Dabei hat er aber das Jahr falsch angegeben; denn er sagt irrtümlicherweise: mil IIIIc LXXII.

[2]) Rühl, *Chronologie*, p. 26, 32 ff.; Grotefend, *Handbuch*, p. 28, A. 1.

[3]) Regius, l. c, p. 8: «*Personabant adhuc omnes scholae uocibus*

Orléans, wo er die Rechte studierte, waren seine Erfolge wegen seiner mangelhaften Kenntnis des Lateins nur mässig.[1]) Des Studiums überdrüssig geworden, führte er nach seiner Rückkehr von Orléans ein leichtes Leben, indem er sich der Jagd und den Vergnügungen aller Art vollständig hingab.[2]) Dann aber wendet er sich in seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre[3]) mit einem solchen Eifer dem ernsten Studium zu, dass er auf alles verzichtet, sogar auf die notwendige Erholung[4]), und flösst dadurch seinem Vater die grösste Be-

---

imperitorum hominum et barbarorum, necdum politioris doctrinae splendor Gallis illuxerat.» — Vgl. damit, was Budé selber in seinem Briefe an Tunstall (Opp. I, 362) und in *de Studio literarum* etc., p. 6, darüber sagt. — Vgl. ferner Laur, *Erasme* etc. II, 3 ff.

[1]) Regius, l. c., p. 8: «*Neque enim ignarus latinae linguae, et ab aliis disciplinis imparatus, artem illam reconditam et multiplicem subtilemque cui sese dediderat, cognitione et scientia poterat comprehendere.*» Wir citieren dies besonders deswegen, weil man bei manchen späteren Biographen findet, dass er von Kindheit an lateinisch habe lesen können. Wir erwähnen z. B. Crasso, in dessen *Elogii d'hvomini letterati* I, 21 behauptet wird: «*Egli apparò da Fanciullo la Lingua Latina, e dopo volle apprender la Greca per legger nel proprio Idioma gli Autori.*»

[2]) In einem Briefe an Tunstall (Opp. I, 362) sagt er: «*Domum reuersus salutem dixi literis, studiis utique indulgens iuuentutis illiterate aut emerite certe et iam exauctorate.*» Vgl. Regius, l. c., p. 8.

[3]) Vgl. seinen Brief an Tunstall (Opp. I, 362): «*... quum accipitrariis et uenatoribus salute semel dicta annos abhinc sex et uiginti ...*» Da dieser Brief im Jahre 1517 geschrieben ist, so muss er sich im Jahre 1491, also im Alter von 23 Jahren, an die Arbeit gemacht haben. Cf. Rebitté, l. c., p. 142.

[4]) Vgl. Regius, l. c., p. 14 ff.: «*Forte euenit ut haberet sermonem de suis studiis apud Franciscum Regem multis audientibus uiris amplissimis, in quibus aderat Vistus praeses consilii Parisiensis, Budaeo non solum uicinitate, sed etiam consuetudine et beneuolentia coniunctissimus: tum summae eius diligentiae et testis locupletissimus, et laudator certissimus. Producto longius (ut fit) sermone, cum alia aliis adderentur quae obstupescerent audientes, et rex magnopere miraretur: haec Vistus subiunxit, Budaeus è regione aedium mearum (ait) plus decem annis iam habitauit: tamen quoad possum totius eius spatii memoriam recordari. hunc nunquam uidi, ne diebus quidem festis in limine domus (ut assolet) ociantem, nunquam horis pomeridianis circulantem, aut praetereuntes circunspicientem, nullum denique tempus uacuum laboris sibi dantem animaduerti, aut unam dieculam remittentem relaxandi animi causa. Quorum admiratione cum omnes in se conuertisset, rex à Budaeo scis-*

sorgnis ein.[1]) Dieser aussergewöhnliche, auch in der Folge stets bethätigte Fleiss [2]) gab Anlass zu manchen Anekdoten [3]), untergrub aber zugleich seine Gesundheit.[4])

---

citatus est, num ille uera prolocutus esset: uerecundè agnouit omnia, et his alia maiora quotidie facere se dixit: quae si vulgo proferantur, uix habuerint fidem.» Auf dieser Darstellung beruht offenbar die Stelle bei Clarmundus (*Vitae* etc. I, 37): „Wie er nun einsmahls zu Hoffe in hoher Gegenwart Francisci Imi eine schöne Oration cum applausu hielt: so fragte ihn der König, wo er sich biss anhero auffgehalten, dass man ihn nicht eher kennen lernen? Hierauff gab er zur Antwort, dass er stets in Paris gewesen, und sich in seiner Bibliothek verstecket hätte: worinn auch sein Vetter der Praesident Beyfall gab, sagende dass er zwar sein nächster Nachbar; dennoch aber habe er ihn innerhalb 10 Jahr niemahls sehen aus seinem Hause gehen." Dieselbe Übertreibung wird von Paul Albert (*La Litt. fr.*, p. 119) wiederholt: *«Budé était un travailleur infatigable. En dix ans, on ne le vit pas sortir une fois de sa maison.»* Eug. de Budé (s. p. 22) citiert nur die von Regius dem Vistus in den Mund gelegten Worte, indem er zugleich den Glauben erweckt, dass sie wirklich so gesprochen worden seien; seine eigentliche Quelle erwähnt er mit keinem Worte!

[1]) Siehe Regius, l. c., p. 18. — Vgl. hiemit die willkürliche Darstellung des Eug. de Budé, der auf Seite 19, ohne seine Quelle anzugeben. unter Anführungszeichen die Worte citiert, mit welchen Jean Budé (nach Regius) seinen Sohn ermahnt haben soll.

[2]) Über seine Lebensweise berichtet Regius folgendes (l. c., p. 16): *«Diem ita consumebat. Mane excitatus è somno. literis se addebat usque ad tempus prandii: priusquam discumberet, se exercebat modica ambulatione. Post cibum duae propemodum horae uariis sermonibus ducebantur: inde ad easdem vices redibat.»* Siehe auch Lanson, *Hist. de la litt. fr.*, p. 265.

[3]) Eine derselben sei hier hervorgehoben, weil sie später schlechthin als eine Thatsache bezeichnet worden ist. Bei Regius (l. c., p. 16) lesen wir nämlich folgendes: *«Nuptiarum etiam die, qui est laetitiae et hilaritati dicatus, minimum tres horas studuisse commemorant.»* Spätere Biographen wiederholen dann jene Angabe ohne weitere Prüfung, wie z. B. Paul Albert (p. 119) und Saint-Marc Girardin (*Tableau* etc. p. 291): *«Sa femme, au surplus, avait su à quoi s'en tenir dès le commencement; car le soir de son mariage il lut et étudia trois heures.»* Also nicht nur am Tage, sondern auch am Abend seiner Hochzeit soll er studiert haben! Und Clarmundus (l. c. I, 39) will sogar wissen, dass Budé selber jene Angabe gemacht habe: „Dieser lag continuirlich zu Hause und studirte Tag und Nacht wie er denn selbst an einem Orte gestehet, dass er jederzeit fleissig gewesen, ausser an seinem Hochzeitlichen Ehren-Tag, da hätte er nur können vier Stunden studiren."

[4]) Bayle (l. c. I, 698) schwankt zwischen den Angaben Baillet's,

Anfangs waren seine Fortschritte gering, da er in Bezug auf Auswahl der passenden Bücher auf sich selbst angewiesen war.[1]) Nach und nach kam er aber doch auf den richtigen Weg, indem er die Kommentatoren bei Seite liess und die Autoren selber zu lesen anfing, insbesondere den Cicero.[2]) Nachdem er sich auf diese Weise die Kenntnis des Lateins angeeignet hatte, dachte er sofort an das Griechische. Aber auch hier war er im Grunde auf sich selbst angewiesen; denn der ihm als Lehrer empfohlene Grieche war seiner Aufgabe nicht gewachsen[3]), und Lascaris konnte für ihn nicht viel thun. So ist der grösste Hellenist[4]) seiner Zeit auch im

---

der (l. c., p. 427) behauptet hatte, dass sich Budé stets einer vortrefflichen Gesundheit erfreut habe und denen des Regius, der (p. 19 f.) von Budé's öfteren Krankheiten zu erzählen weiss. Es wird dies von Budé selber bestätigt; man vgl. namentlich seinen Brief an Erasmus (I, 378); ferner Andrieux, VI, 320 und Rebitté, p. 151.

[1]) Vgl. seine eigene Mitteilung im Briefe an Tunstall (Opp. I, 362) und dann auch Regius, l. c., p. 10.

[2]) Regius, l. c., p. 10: «*Hanc uerò fecit instituti mutationem, ut optimum quenque legeret sine interpretibus, et Ciceronem in primis ad uerbum disceret.*»

[3]) Budé erzählt das ziemlich ausführlich in seinem Briefe an Tunstall (l. c. I, 362). — Auch Regius berichtet darüber (l. c., p. 11). Von letzterem wissen wir, dass dieser Grieche Georgius Hermonymus war. Geiger (l. c. II, 119) findet, dass das ungünstige Urteil Budé's über Hermonymus verdächtig sei, da „Neigung zum Spott und missgünstige Beurteilung gerade der Hervorragenden" eine Eigentümlichkeit von ihm und Erasmus ist. „Erwähnenswert," so fährt Geiger fort, „ist die Divergenz der Tadelnden (d. h. Budé und Erasmus): Budé verdächtigt mehr den Charakter, Erasmus mehr das Wissen." Was Budé nun anlangt, so ist diese letzte Bemerkung Geiger's kaum richtig. Vor allem äussert sich Budé über die Unwissenheit seines Lehrers mindestens ebenso abfällig, wie über seinen Charakter: denn seine Worte im Briefe an Tunstall lauten: «*Accedebat illud erroris, quod quae erat in eo ignorantia ego ludificationem esse putabam, quo diutius ille me stipendiatum ac pene nexum prae auiditate haberet.*» Der Umstand aber, dass er den Namen verschweigt, ist für uns ein Beweis, dass er jene Bemerkung nicht aus Bosheit gemacht hat. — Cf. Rebitté (l. c., p. 255).

[4]) Siehe unten, p. 13, Anm. 2. — Vgl. Rebitté, l. c., p. 146. Scaliger (Scaligerana, p. 72) sagt ebenfalls von ihm: «*C'a esté le plus grand Grec de l'Europe.*» Trotzdem sind wir nicht geneigt, mit Andrieux

Griechischen ein Autodidakt.[1]) Um aber den Namen des gelehrtesten Mannes seiner Zeit mit Würde tragen zu können[2]), beschränkte er sich nicht nur auf das Latein und das Griechische, sondern studierte auch Mathematik, Literatur, Geschichte, Philosophie, Theologie, das Recht und die Medizin.[3])

(*Œuvr.* VI, 317) zu glauben *«qu'il pouvait facilement, à la première vue, lire tout haut en grec un livre latin, et en latin un livre grec»*.

[1]) Siehe Regius, l. c., p. 11; Budé selbst im Briefe an Tunstall, in *Budaei opera* I, 363. Dass Budé nicht nur durch Lascaris, sondern auch durch seinen Aufenthalt in Italien gefördert wurde, kann kaum bezweifelt werden. Er selbst scheint jenem Aufenthalte allerdings keine grosse Bedeutung beizumessen. Er äussert sich darüber in seinem Schreiben an Tunstall (B. op. I, 362) folgendermassen: „Nec tamen ideo velim ut omnino me expungas è numeris classicorum, ut domestica atque umbratica eruditione institutum: posse enim sic quoque mihi videor inter iuniores centuriari, cum inter munificos profiteri coeperim nec praepropere, nec infelicissime, ut vestrae amborum autoritati libens credo. Interim bis Romam adii, urbesque insignes Italiae, doctos ibi homines non ita multos per transennam uidi potius quam audiui, et literarum meliorum professores tamquam a limine salutaui, utique quantum homini licuit Italiam raptim peragranti, nec libera legatione: sed et domi nonnunquam doctorum hominum familiaritate usus sum.“ Es sei noch hinzugefügt, dass Egger sich undeutlich ausdrückt, wenn er (*L'Hell.* I, 145) sagt, dass Budé Lascaris' *auditeur* gewesen sei.

[2]) Von allen Seiten wurde ihm überschwängliches Lob gespendet. z. B. von Regius (l. c., p. 12), von Jovius, *Elogia*, p. 15 (*«non Galliae modo, sed totius etiam Europae longe doctissimus»*), von Sammarthanus, *Elog.*, p. 4 (*«Gul. Budaeus Parisiensis omnium qui hoc patrumque seculo vixere sine controuersia doctissimus»*), von Guicciardini (*Historia di Italia*, 1560, p. 454: *... huomo ... di somma e forse unica eruditione tra tutti gli huomini de' tempi nostri*), von Vives (in seinem Briefe an Erasmus, bei Eulitz, *Der Verkehr zwischen Vives und Budaeus*, p. 5). und endlich von Floridus (*Apologia*, p. 117): „Primus se mihi excellentium offert Gulielmus Budaeus, aduersus quem licet nonnulla superius scripserim, non tamen negarim eum omnium qui uiuunt meo iudicio esse eruditissimum, graecaeque linguae peritissimum.“

[3]) Nach Regius (l. c., p. 11) hat er auch in der Mathematik grosse Erfolge errungen. Über den Umfang seines Wissens berichtet Regius ausführlich (p. 17): *«... nec solum has arteis, quibus ingenuae ac liberales doctrinae continuentur, literarum cognitionem, et poëtarum, et antiquitatis totius memoriam, atque illa quae de naturis rerum, de hominum moribus, de rebus publicis disputata sunt, assecutus erat; sed*

Da ist es denn kein Wunder, wenn ein Mann von so weitem Gesichtskreise der französischen Renaissance erfolgreich den Weg bahnt [1]) und ihr sein eigenes Gepräge verleiht.[2])

Hiemit kommen wir auf die schriftstellerische Thätigkeit Budé's, welche unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden kann. Denn seine Werke bedeuten die Förderung der Wissenschaft und der Literatur nicht nur durch die gründliche Lösung vieler Probleme, die damals auf der Tagesordnung standen, sondern auch durch die lebhafte Anregung und entschiedene Befürwortung derselben. Wenn man dazu noch den wohlthätigen Einfluss berücksichtigt, welchen er durch seine gesellschaftliche Stellung ausübt, so hat man von der Vielseitigkeit seiner Verdienste ein klares Bild.

Zuerst lieferte er einige Übersetzungen aus dem Griechischen in das Lateinische [3]), die zwischen 1502 und 1508 erschienen.[4]) Gehen auch die Meinungen über den Wert der Übersetzungen auseinander [5]), so wird man doch stets im Auge behalten müssen, dass es Budé's erste Versuche waren, mit denen er vor die Öffentlichkeit trat. Jedenfalls kündigen diese Erstlingsarbeiten schon deutlich genug seine spätere literarische Thätigkeit an.[6])

Nicht lange nachher liess er auch sein erstes grösseres Werk erscheinen, die *Annotationes in Pandectas tam priores quam*

---

etiam ius ciuile perdidicerat, medicinam cognouerat, disciplinam sacram uniuersam perceperat cùm antiquiorem, tum nouam.»

[1]) Birch-Hirschfeld (*Geschichte der frz. Litt.*, p. 11) und Morf (l. c., p. 30) nennen Budé den ersten grossen Humanisten Frankreichs. — Die Frührenaissance Frankreichs mit Jean de Montreuil und Nicolas de Clemanges kommt kaum in Betracht, wenn von der französischen Renaissance die Rede ist (vgl. Voigt, *Die Wiederbelebung des kl. Alt.* II, 331—356.)

[2]) Birch-Hirschfeld, l. c., p. 11; Lanson. l. c., p. 230; Morf, l. c., p. 8.

[3]) Plutarchi *De Placitis Philosophorum, De fortuna Romanorum* und *De tranquillitate animi;* Basilii Magni *Epistola ad Gregorium Naziansinum de vita in solitudine agenda.*

[4]) Rebitté, l. c., p. 155.

[5]) Nicéron, *Mém.* VIII, 384 oder Eug. de Budé, l. c., p. 61 f., welcher Nicéron abgeschrieben hat.

[6]) Vgl. weiter unten, p. 77.

posteriores [1]), in welchem der gelehrte Philologe und der eifrige Kämpfer gegen die Unwissenheit und gegen die Barbarei ganz deutlich zum Vorschein kommt. Die Erklärung verschiedener Ausdrücke des römischen Rechtes, die im Laufe der Zeit dunkel und unverständlich geworden waren, war wohl der nächste Anlass zu diesem Werke und sein eigentlicher Gegenstand; aber in diesen Rahmen schiebt der Verfasser gelegentlich Vorwürfe gegen seine Zeitgenossen und ihre Schwächen ein, Vorwürfe, die den zukünftigen grossen Humanisten bereits erkennen lassen. Die dieser Schrift anhaftenden Mängel, vor allem ihre Planlosigkeit und Unordnung [2]), treten zurück hinter des Verfassers Gründlichkeit und Vielseitigkeit. Durch die Veröffentlichung dieses Buches war sein Ruhm mit einem Schlage begründet, zumal er über seinem Streben nach Vertiefung des juristischen Studiums[3]) sein eigentliches Ziel — Förderung der Philologie — nie aus den Augen verlor.[4])

Das wichtigste Werk Budé's erschien aber erst im Jahre 1514. Erst nach 9 Jahren der Stoffsammlung und 15 Monaten der Ausarbeitung konnte *de Asse et partibus eius* der Öffentlichkeit übergeben werden. Dafür sicherte es aber seinem Verfasser ein ungewöhnliches Ansehen, nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien, Deutschland und England. [5]) Dieses Werk verschaffte ihm hauptsächlich den Namen des gelehrtesten Mannes seiner Zeit; es lieferte zugleich

---

[1]) Veröffentlicht im Jahre 1508, siehe Rebitté, l. c., p. 219 ff.

[2]) Rebitté, l. c., p. 231 f.: «*Budé n'était pas d'humeur à suivre un plan, à s'engager dans une voie longue et suivie. Quand il annote les Pandectes, il prend un peu sans ordre les mots et les questions qu'il lui plaît d'expliquer. Cette humeur libre et un peu capricieuse, cet esprit qui aime à n'avoir pas d'autre règle que son premier élan, se retrouve dans tous ses ouvrages.*»

[3]) Siehe Taisand, *Les vies des plus célèbres jurisconsultes de toutes les nations*, p. 89. — Vergleiche auch den Titel der Gesamtausgabe seiner Werke von 1557, wo das Civilrecht besonders hervorgehoben wird.

[4]) Rebitté, l. c., p. 231: «En publiant ses annotations sur les Pandectes, Budé semblait ne s'occuper que de la réforme de l'étude du droit; mais au fond il plaidait dès lors la cause de la philologie.»

[5]) Regius, l. c., p. 22: «*diuinum opus de Asse*». Siehe ebenfalls Rebitté, l. c., p. 242.

den überall anerkannten Beweis, dass Gelehrsamkeit und Geschmack für humanistische Studien keine ausschliessliche Eigenschaft der Italiener sei. Das Verständnis der klassischen Autoren war durch diese erste gründliche Erklärung des antiken Geldes, Masses und Gewichtes wesentlich gefördert.[1]) Zugleich wurde auch das Programm der französischen Humanisten ausgesprochen und der Gegenstand ihrer Studien genau bestimmt.[2]) Leider war es ihm nicht gegönnt, die Freude über das vollendete Werk, dessen Anlage und gelehrte Gründlichkeit für den weiteren Lauf des Humanismus in Frankreich so bedeutungsvoll werden sollten, ungetrübt zu geniessen. Ein Italiener, Aemilius Portius, dessen Werke er nicht gekannt hatte[3]), beschuldigte ihn des Plagiats und kränkte dadurch den schon von Haus aus leicht erregbaren Humanisten aufs tiefste.[4]) Wurde auch dieser Streit durch Laskaris' Vermittlung bald nachher beigelegt, so ging ihm die leidige Angelegenheit doch so sehr zu Gemüte, dass er sie lange nicht vergessen konnte.[5])

Erst 15 Jahre später (1529) veröffentlichte Budé sein drittes und letztes grosses Werk, die *Commentarii linguae graecae.*[6]) Wie gross der Dienst war, welchen Budé mit

---

[1]) Rebitté, l. c., p. 240.

[2]) Birch-Hirschfeld, l. c., p. 11; Morf, l. c., p. 3f. — Cf. Lanson, l. c., p. 222 und besonders p. 230.

[3]) Rebitté, l. c., p. 240f.

[4]) Regius, l. c., p. 23.

[5]) Wie tiefe Spuren dieser Zwischenfall in Budé hinterlassen hatte, sieht man am besten aus einer Stelle in der *Instution du Prince*, wo er ausdrücklich betont, dass die betreffende Schrift seine eigene Arbeit sei, welche ihm daher niemand abstreiten könne. Siehe darüber näheres weiter unten, p. 41.

[6]) Réaume, *Les prosateurs franç.*, p. 89, meint, dass Budé ein gerade so wichtiges Werk wie dasjenige *de Asse* über die Reform der literarischen Studien geschrieben habe: «Citons, parmi ses principaux titres de gloire, son ouvrage de la Réformation des études littéraires, nouveau plan d'études substitué à la discipline du moyen-âge, et son traité *De Asse.*» Réaume meint offenbar Budé's *De Studio literarum recte et commode instituendo.* Ohne dieses Werk zu unterschätzen, muss man doch sagen, dass es bei weitem nicht auf jener Höhe steht, welche allgemein dem *de Asse* zuerkannt worden ist.

dieser Schrift seinen Zeitgenossen leistete, beweist am besten der Umstand, dass sie ihn neidlos einstimmig als den ersten Hellenisten der Zeit anerkannten. Ist auch das Werk nicht frei von Mängeln [1]), so wird doch sein Wert auch in unserer Zeit noch richtig eingeschätzt [2]); besonders die griechischen Studien verdanken ihm eine nicht unwesentliche Förderung.

In den bisher besprochenen Werken, welche vor allem die Förderung gelehrter Zwecke im Auge haben, findet Budé, wie bereits angedeutet, vielfach Gelegenheit, gegen die Unwissenheit und Barbarei in seinem Vaterlande zu kämpfen und für die Sache des Humanismus einzutreten. Und so lassen denn auch seine kleinen, seit 1514 veröffentlichten Schriften überall das Streben erkennen, den Geschmack für die *bonnes études* zu wecken, ihnen das noch immer fehlende Ansehen zu verschaffen und womöglich die Herrschaft zu sichern. [3]) Zu diesen kleineren Schriften [4]) gehören: *De l'Institution du Prince* (1516), *De contemptu rerum fortuitarum* (c. 1520) [5]), *De Studio literarum recte et commode instituendo*

---

[1]) Nicéron, *Mémoires*, VIII, 387: «*Ces commentaires sont très-sçavans, et on y remarque sans peine un travail immense et une lecture prodigieuse; mais après tout ce n'est qu'une masse informe et indigeste, sans ordre et sans méthode.*»

[2]) Andrieux, l. c. VI, 322: «*C'est un ample recueil de mots, de phrases, de locutions et d'idiotismes de la langue grecque, avec des explications et de fréquentes comparaisons à la langue latine, le tout éclairci et justifié par des exemples tirés de tous les auteurs grecs et latins, qu'il semble que Budé ait tous sus par cœur, si l'on en juge par l'abondance, la variété et la facilité de ses citations. Un pareil travail nous effraie aujourd'hui; il devrait au contraire nous encourager, en nous montrant ce dont on peut venir à bout avec une volonté ferme et persévérente.*» — Ähnlich Rebitté, l. c., p. 250.

[3]) Charpentier, *Hist. de la Renaiss. des lett.*, II, 109: «*Budé dans son „Philologia" montre bien quelle importance il attache, et voudrait qu'on attachât à l'érudition; il demande en quelque sorte que les savants forment dans l'État un quatrième ordre: naïve illusion de savant! La science sera bien un jour une puissance, mais un ordre jamais.*»

[4]) Rebitté, l. c., p. 164 ff. und Eug. de Budé, l. c., p. 91 ff. haben über sie eingehender gehandelt.

[5]) Rebitté, l. c., p. 155 und Eug. de Budé, l. c., p. 91.

(1527), *de Philologia* (1530 oder 1529)[1]) und *De Transitu Hellenismi ad Christianismum* (1534). Diesen kann noch die Briefsammlung Budé's beigezählt werden, die zum erstenmal im Jahre 1520 veröffentlicht wurde. Wenn wir den bisher aufgezählten Schriften noch die französische Übersetzung von *de Asse* (1522)[2]), die *Annotationes posteriores in Pandectas* (1526), die lateinischen Übersetzungen aus dem Griechischen: *Aristotelis de Mundo*, *Philonis de Mundo*, *Plutarchi de Virtute et Fortuna Alexandri* und die unvollendeten *Forensia* hinzufügen, so haben wir die Liste seiner Werke erschöpft.[3])

Hiemit verlassen wir Budé als Gelehrten und Humanisten, um ihn als Hofmann und Politiker kennen zu lernen. Diese Seite seines Lebens ist von besonderer Wichtigkeit für uns, da die Kenntnis derselben zum vollen Verständnis seiner Schrift über die Erziehung eines Prinzen unentbehrlich ist.

Budé war bereits durch seine Geburt zu hoher Stellung in der Gesellschaft bestimmt.[4]) Schon einige seiner Vorfahren hatten hohe Ämter bekleidet; sein Vater war *notaire et secrétaire du Roi et audencier de la Chancellerie de France.*[5])

---

[1]) Rebitté, l. c., p. 155. — Saint-Marc Girardin (l. c., p. 299) irrt, wenn er die Veröffentlichung dieses Werkes in die Zeit vor 1515 verlegt. Auch die übrigen damit im Zusammenhange stehenden Bemerkungen sind zu berichtigen.

[2]) Siehe oben p. 4.

[3]) Es ist nicht ohne Interesse, zu erwähnen, dass Budé auch Gedichte verfasst haben soll. wie das von Andrieux (l. c. VI, 323), Gyraldus (Opp. II, 558) und Clarmundus (l. c., p. 31) behauptet wird. Bei dem Letztgenannten heisst es: „Sonsten hat er auch Elegias und Varia Epigrammata geschrieben." Ebenfalls soll er die Dichter seiner Zeit auf die Nachahmung des antiken Dramas hingewiesen haben: siehe Darmesteter et Hatzfeld, *Le seizième siècle en France* (p. 155): «*Budé, Daurat à Paris s'efforcent également de substituer aux allégories, aux mystères, des pièces plus nobles faites à l'imitation des anciens.*»

[4]) Regius, l. c., p. 8: «*Nobilissima et antiquissima stirpe ortus, maiores habuit amplissimis honoribus functos.*» — Vergleiche hiezu Guichenon, *Hist. de Bresse et de Bugey*, II. Teil, 252, wo die Genealogie seines Hauses angegeben ist.

[5]) Über Budé's Eltern belehrt reichlich eine Notiz Omont's (p. 48), welche dem oben (S. 9) bereits erwähnten, lateinischen Manu-

Aber auch durch seinen Ruf als Gelehrter zog er die Aufmerksamkeit des Hofes früh auf sich, so dass Karl VIII., der nach der Expedition nach Italien (1494—95) ein begeisterter Freund der Renaissance geworden war [1]), ihn zu sich einlud und ihm einen sehr freundlichen Empfang bereitete. [2]) Ludwig XII., obwohl für das Gedeihen der humanistischen Studien in Frankreich weniger eingenommen als sein Vorgänger, überschüttete Budé, der schon königlicher Sekretär war [3]), ebenfalls mit Ehren, schickte ihn ein-

---

skripte entnommen ist. Die betreffende Stelle verdient unser volles Vertrauen, weil sie die von Jean Budé junior herrührenden Angaben über seine Eltern enthält, die zugleich auch unseres Budé's Eltern sind. Sie lautet folgendermassen: «*Mon pere maistre Jehan Budé, en son vivant notaire et secretaire du Roy et audencier de la Chancellerie de France. fils de Maistre Dreux Budé, aussi en son vivant notaire et secretaire et audencier de ladicte Chancellerie, fut nay de la ville de Bloys et eut couronne* (d. h. Tonsur) *en ladicte ville, en l'eglise de Ostel-Dieu, et aumosne par messire Thibault, lors evesque de Chartres, le XIIme jour du moys de janvier. l'an mil quatre cens trente neuf, et fut sa lettre de couronne signée d'un nommé Sorel. Et mourut mon dit pere le derrenier jour de febvrier l'an mil cinq cens et ung, à une heure après midy.*

Et ma mere, Katherine Picarde, sa femme, mourut le second jour d'aoust, environ mynuyt, l'an mil cinq cens et six, et par ainsi elle ne vesquit après luy que quatre ans et cinq moys.» Das hier angegebene Datum für den Tod von Budé's Vater stimmt genau mit demjenigen überein, das sich in der von Eugène de Budé citierten Grabschrift (l. c., p. 7) befindet. Der Titel weicht insofern ab, als er in der Grabschrift *Conseiller du Roi et audencier de la Chancellerie de France* genannt wird. Der Tod der Mutter Budé's wird in dieser Grabschrift nicht für den 2., sondern für den 1. August angegeben. Der Unterschied erklärt sich durch den Umstand, dass sie gegen Mitternacht gestorben ist. — Siehe auch Rebitté, l. c., p. 148 und Nicéron, l. c. VIII, 371.

[1]) Siehe hierüber in dem schön geschriebenen Buche von Müntz, *La Renaissance* etc. p. 473 und 514; und Regius, l. c., p. 41.

[2]) Budé selber berichtet darüber in einem Briefe an Rich. Paceus (Opp. I, 242.). Siehe auch Regius, l. c., p. 41 und Bayle I, 699, Anm. J.

[3]) Es wird nach Regius' Vorgange allgemein, auch noch von Rebitté (S. 149) und Samuel, *La grande Encyclop.* VIII, p. 328, angenommen, dass Budé erst von Ludwig XII. zum Sekretär ernannt worden sei. Das ist aber ein Irrtum, da Budé selber berichtet, dass er schon unter Karl VIII. das Amt eines königlichen Sekretärs bekleidet

mal [1]) als seinen Gesandten nach Italien und soll ihm sogar mehrere Male den Sitz im Rate von Paris angeboten haben. [2]) Somit war schon die grosse Rolle vorbereitet, die ihm unter Franz I. beschieden sein sollte, welcher durch sein tiefes Interesse für Kunst und Wissenschaft den berühmten Humanisten gleich beim Antritte seiner Regierung an sich zu fesseln wusste. [3]) So sehen wir denn Budé 1515 als des Königs Gesandten in

---

habe. In seinem Briefe an Paceus (Opera II, 242) heisst es: «*Quod uerò ad me attinet, annum iam plus duodeuicesimum agere inter aulicos desii, quo literis prolixius liberiusque uacarem: quum sub mortem suam Carolus in aulam me euocasset iam tum studii literarii commendatione innotescentem, in quibus nonnihil profeceram. Sed iam in ore praecipuè hominum esse coeperam ob graecae linguae studium quam sine riuali tum amabam. Quod quum homines tum nostri mirarentur, rumor in aulam usque manauerat (iam enim Regis, non à secretis, sed Secretarius eram) et si studia literarum in abdito colerem procul arbitris et magistris: ne mireris tanto tempore paruum me profecisse. Post octauum circiter mensem à morte eiusdem Regis, cum degenerare in comitatu a me ipso me sentirem. occasionem nactus ex aula me subduxi, nec unquam postea ex quo ad ingenium meum remigrasse me sensi, persuadere quisquam mihi potuit ut denuò è studio migrarem: etiam si aliquoties aulam ad aliquot dies adii, et Romam interim legatione functus sum.*» Dieser Brief ist vom V. Cal. Maias, 1518.

[1]) Nach Regius (l. c., p. 41) und beinahe allen späteren Biographen, auch Rebitté (l. c., p. 149), soll Budé unter Ludwig XII. zweimal nach Italien geschickt worden sein. Das ist wieder eine irrtümliche Behauptung. Denn einerseits sagt Budé selber (in einem Briefe an Tunstall, Opp., I, 362), dass er nur zweimal in Italien gewesen sei; andererseits wissen wir, dass er von Franz I. als Gesandter nach Italien geschickt worden ist (siehe unten p. 21, Anm. 1). Folglich hat ihn Ludwig XII. nur einmal als Gesandten verwendet.

[2]) Regius, l. c, p. 41.

[3]) Regius (l. c., p. 42) sagt gar nicht, dass ihn Franz I. erst im Jahre 1520 kennen gelernt habe, sondern erwähnt nur Budé's Anwesenheit im königlichen Lager zu Ardres als erstes Opfer, welches er dem König zu Liebe bringe. Bayle hat daher Unrecht, wenn er (l. c., p. 699, Anm. K), gegen Regius sich richtend, weitläufig ausführt, dass ihn der König habe früher kennen lernen. Nicéron (l. c. VIII. 377) begeht einen noch grösseren Fehler, indem er sich auf Regius beruft, um die Behauptung Varillas' (cf. unten p. 21 Anm. 1) zu widerlegen, dass Budé 1515 als Gesandter Franz' I. nach Italien gereist sei. Nicéron meint, es sei dies schon deshalb unmöglich, weil ihn der König erst 1520 kennen gelernt habe.

Italien beim Papste Leo X.[1]) Bald darauf ernennt ihn Franz I. zum Vorstande seiner Bibliothek[2]) und verleiht ihm dann noch den ehrenvollen Titel eines *maistre des requestes.*[3]) Aber auch in anderen Kreisen war **Budé's** Ansehen so gross, dass er 1522 zum *prévôt des marchands* gewählt wurde.[4])

---

[1]) Den sichersten Beweis hiefür liefert uns ein Zeitgenosse Budé's, der bekannte italienische Geschichtsschreiber Guicciardini in seiner *Historia di Italia*, p. 454: „*Nutriua questa ambiguità il Pontefice* (d. h. Leo X), *dando parole grate, et dimonstrando ottima intentione a quegli che intercedeuano per il Re* (Fr. I), *ma senza effetto di alcuna conclusione, come quello, nel quale preualeua a tutti gl'altri rispetti(,) il desiderio che il Ducato di Milano non fusse piu posseduto da Principi forestieri: però il Re desiderando di certificarsi della sua mente, mandò a lui nuoui Imbasciadori, tra quali fu Guglielmo Budeo Parigino, huomo nelle lettere humane cosi Greche, come Latine di somma e forse vnica eruditione tra tutti gl'huomini de' tempi nostri.*" — Was den weiteren Verlauf dieser Gesandtschaft anlangt, so finden wir hierüber bei Varillas (*Histoire de François Ier*, I, 29 ff.) einen ausführlichen Bericht, der später vielfach abgeschrieben worden ist, namentlich von Eug. de Budé (l. c. p. 30 ff.), der aber seine Quelle mit keinem Worte erwähnt! Übrigens irrt sich auch Guizot, wenn er im VI. Bande der *Biographie universelle* behauptet, dass Budé als Gesandter nach Italien geschickt worden sei, nachdem er bereits die Stelle eines k. Bibliothekars und *maître des requêtes* bekleidet habe, also nach dem Jahre 1522.

[2]) Boivin le Cadet in der *Hist. de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. V, p. 353. Auch Regius (l. c., p. 43) sagt: „*Principio illum praefecit scriniis suae bibliothecae.*" Nach Eug. de Budé's Darstellung (l. c., p. 26) wäre die Ernennung zum Bibliothekar zuletzt erfolgt. Beweise für diese Behauptung werden wieder nicht beigebracht.

[3]) Siehe unten p. 42 Anm. 3. — Es wird übereinstimmend berichtet, dass Budé diesen Titel am 21. August 1522 erhalten habe; siehe Blanchard, *Les genealogies des maistres des requestes*, p. 250. In seiner Notiz ist aber mindestens der Monat unrichtig angegeben, wenn nicht auch das Jahr; denn in dem vom 27. Januar 1522 datierten Privilegium zum französischen Auszuge aus *de Asse* führt Budé bereits den Titel eines *maître des requêtes*. Dass Blanchard wenig zuverlässig ist, ersieht man auch daraus, dass er für Budé's Tod den 26. August 1540 angibt (cf. unten p. 24, Anm. 2).

[4]) Dies berichtet auch Regius (l. c., p. 43). Das Jahr kennen wir durch Chevillard, der in seiner Liste der *Prevosts des marchands* folgendes berichtet: «*Guillaume Budé Seigneur de Merly la Ville, M^e^ des Requestes de l'Hotel du Roy et M^e^ de la librairie, Prevost des*

Die sonst so sehr begehrte Gunst des Hofes war für Budé allerdings mehr eine Last, da er sich, um den König zu begleiten, von seinen geliebten Büchern trennen musste [1]); und als ihm einmal das bewegte Hofleben zu beschwerlich geworden war, verliess er ohne weiteres den König und sein Gefolge, ohne einmal Abschied zu nehmen. [2]) Dass er dem höfischen Leben keinen Geschmack abgewinnen konnte, wissen wir aus seinen eigenen Äusserungen. [3]) Wenn er trotzdem oft bei Hofe verweilte, so geschah es ohne Zweifel in der Hoffnung, in der Nähe eines den ernsten Studien schon geneigten Herrschers die Sache des Humanismus fördern zu können. Die Gunst des Königs war ihm um so erwünschter, als sich auch die Unwissenheit darum bewarb. [4]) Und wirklich, wenn sich Budé sehr oft Zwang auferlegen musste, so geschah das nicht umsonst; denn, ist er auch nicht der Begründer des Collège de France, so hat er doch unbestreitbar sehr grosse Verdienste um die Entstehung desselben. [5]) Er benutzte seine Stellung am Hofe zu wiederholten Ermahnungen Franz' I., und am Ende gelang es ihm, den König zu bewegen, das einmal gegebene Wort einzulösen und die Lehrstühle für das Griechische und das Hebräische zu errichten. Somit war

---

Marchands, au lieu du S^r le Viste 1522.» Rebitté's Vermutung (l. c., p. 149) war daher richtig.

[1]) Siehe den oben, p. 20, Anm. citierten Brief Budé's an Rich. Paceus.

[2]) Rebitté, l. c., p. 150.

[3]) Siehe seine Briefe an Erasmus (Opp. I, 378) und Vives (bei Eulitz, *Der Verkehr zwischen Vives und Budaeus*, p. 8 u. 28.)

[4]) Siehe die von Eug. de Budé, l. c., p. 44 f., citierten Worte des Henri Estienne.

[5]) Wir könnten für diese Thatsache eine Menge von Autoren anführen. Es wird jedoch genügen, auf die letzten Resultate der diesbezüglichen Forschungen hinzuweisen, und der erschöpfenden *Histoire du Collège de France* von Abel Lefranc nur eine Stelle zu entnehmen (p. 100): *«S'il est encore une chose qui ressort avec toute évidence de cette étude* (d. h. über die Gründung des Collège de France), *c'est la part prépondérante et décisive prise par Guillaume Budé dans cette grave affaire. Au fur et à mesure qu'on connaît mieux cette attrayante histoire, la figure de ce grand homme apparaîtra toujours plus digne de la reconnaissance et de l'admiration de la postérité.»* — Vgl. auch oben p. 6, Anm. 3.

1530 der Grund zum heutigen Collège de France gelegt und eine neue Epoche für die Verbreitung des Griechischen angebahnt.[1] Später, im Jahre 1534, wieder auf das energische Dringen Budé's, wurde noch ein Lehrstuhl für das Lateinische errichtet[2], nachdem schon früher, gleich nach der Begründung, die Mathematik eingeführt worden war. Ausserdem war Budé's Einfluss bei der Wahl und der Ernennung der Professoren anfangs ein aussergewöhnlich grosser.[3] Was die Gründung dieser Anstalt, so primitiv sie im Anfang auch war[4], für jene Zeit bedeutet, ist nicht mehr nötig hervorzuheben.[5] Aber eine besondere Erwähnung verdient noch seine Initiative zur Begründung der Bibliothek in Fontainebleau und die erfolgreiche Leitung derselben, zumal jene Bibliothek später bei der Begründung der *Bibliothèque Nationale* als wesentlicher Bestandteil diente.[6] Sein anderen Humanisten gewährter Schutz gegen die Verfolgungen der Geistlichkeit ist ebenfalls nur die Frucht seiner Stellung am Hofe. Endlich sei auch an die unschätzbaren Dienste erinnert, welche er Rabelais und seinem Freunde Pierre Amy, die bekanntlich wegen des Lernens des Griechischen verfolgt wurden, leistete.[7]

Der Zufall aber hat gewollt, dass er gerade in jenem Kreise, in welchem er eine so segensreiche Thätigkeit entwickelt hatte, auch seinen Tod fand. Als er im Jahre 1540 den König und dessen Kanzler Poyet auf ihrer Reise nach

---

1) Siehe darüber ausführlich bei Lefranc, l. c., p. 109 ff.

2) Ibd. p. 120. — Morf's diesbezügliche Notiz (l. c., p. 33) darf also nicht dahin verstanden werden, als ob im Jahre 1530 die Professoren für das Lateinische, Griechische und Hebräische zugleich ernannt worden seien.

3) Lefranc, l. c., p. 122.

4) Rebitté, l. c., p. 259 ff.

5) Andrieux, l. c., p. 325 und Lefranc, l. c., p. 107 haben dies hinreichend gezeigt.

6) Boivin, l. c., p. 353; Isambert in Hoefer's *Nouvelle Biographie Générale*, VII, 723 und Eug. de Budé, l. c., p. 28.

7) Albert, l. c., p. 133; Rebitté, l. c., p. 213 und Birch-Hirschfeld, l. c., p. 217 f. Cf. auch Eug. de Budé, l. c., p. 168 ff., welcher sich auf Rathery stützt.

der Normandie begleitete [1]), erkrankte er plötzlich und konnte bei seinem vorgerückten Alter die Krankheit nicht mehr überwinden. Nach Paris verbracht, starb er dort am 22. August desselben Jahres [2]), eine zahlreiche Familie hinterlassend. [3]) Sein Tod wurde allgemein und aufrichtig betrauert, wie es die vielen Kundgebungen beweisen, die bei

[1]) Es ist erwähnenswert, dass er auch der Zusammenkunft Franz' I. und Heinrich's VIII. im *Camp du Drap d'Or* zu *Ardres* beiwohnte. — Cf. Regius, l. c., p. 42; Rebitté, l. c., p. 149 f. und Eug. de Budé, l. c., p. 35 ff.

[2]) Es ist von jeher auf die Unbestimmtheit dieses Datums hingewiesen worden. Regius, l. c., p. 50, der seine Biographie unmittelbar nach Budé's Tode verfasste, bezeichnet den 23. August 1540 als Todestag: Periit tertio et septuagesimo aetatis anno. X. Calend. Septemb. Anno salutis generis humani MDXL. An diesem Datum halten fest Bayle (l. c. I, 700, Anm. M) und Nicéron (l. c. VIII, 379), indem sie ausdrücklich davon abweichende Angaben für falsch erklären. Dagegen spricht sich La Monnoye (in Juvigny's Ausgabe der Bibliothek von La Croix du Maine I, 317, Anm. 2) für den 26. August 1540 aus, verdient aber keine Zustimmung, da er sich auf eine angeblich aus dem Jahre 1517 stammende Ausgabe der Biographie Budé's von Regius stützt. Rebitté (S. 151) lässt den Todestag unbestimmt, indem er nur das Jahr 1540 angibt. Merkwürdigerweise beruft er sich hierbei nicht auf Regius, sondern auf einen Vers Baïf's: «*L'année de sa mort est attestée par ces vers d'Antoine de Baïf à Charles IX, qui parla de cet événement comme d'un malheur public*:

En l'an que l'empereur Charles fit son entrée,
Reçu dans Paris l'année désastrée . . .
Que Budé trépassa . . . .»

Da der Einzug Kaiser Karl's V. von den einen in das Jahr 1540, von andern dagegen in das Jahr 1539 gesetzt wird, so ist Rebitté's Quelle in dieser Frage nicht entscheidend. — Eug. de Budé (p. 258 und namentlich p. 261) spricht sich, ohne seine Quelle anzugeben, für den 22. August 1540 aus: «*La date authentique est bien celle que nous avons donnée: le 22 août 1540.*» Dies scheint in der That das richtige Datum zu sein, da es in der schon erwähnten Notiz Omont's (S. 46, Anm. 7) heisst: «Guillaume Budé, sieur de Marly, de Verace et de la Villeneuve, maître des requêtes et prévôt des marchands en 1522, épousa Roberte le Sieur, fille de Roger, sieur de Mallemains et d'Isabelle de Lailly. *Il mourut le 22 août 1540* et fut enterré à Saint-Nicolas-des-Champs, dans la chapelle de Sainte-Geneviève.» Was dieser Angabe nach unserem Gutachten Glaubwürdigkeit verleiht, das ist der Umstand, dass sie sonst keinen Fehler enthält.

[3]) Nach Regius (l. c., p. 50) die Frau mit 11 Kindern, darunter 7 Söhne und 4 Töchter.

jener Gelegenheit stattfanden [1]), und obwohl er nach seinem Wunsche bei Nacht begraben wurde [2]), begleitete ihn eine grosse Menge bis zu seiner letzten Ruhestätte. [3]) Wir lassen ohne Kommentar die Gründe, die Budé zu einem solchen Begräbnis bewogen haben mögen; sie sind ja ohnehin genug erörtert worden. [4]) Worauf wir hier besonders hinweisen möchten, das ist der von Faguet [5]) so trefflich hervor-

---

[1]) Über einige derselben berichtet Regius (l. c., p. 53 ff.) und dann auch Eug. de Budé (l. c., p. 265 ff.). — Es ist wahrscheinlich, dass eine Leichenrede von Jacques de Sainte-Marthe gehalten worden ist. Die Bestätigung dafür finden wir zuerst bei Scaevola Sammarthanus (*Virorum doctrina illustrium* etc. p. 6: „. . . . *nullo funeris apparatu sepultus est, ac paulo mox a Jacobo Sammarthano patruo meo doctissimo sane viro funebri oratione in vulgus edita commendatus.*"), dann aber namentlich bei Bullart, (*Académie des Sciences et des Arts* II, 168), der sich darüber in folgenden Worten äussert: «*Mais si ses funérailles furent humbles et populaires, on ouït peu de jours apres retentir sa gloire dans une Oraison funebre que Jacque de Sainte Marthe, l'un des plus diserts de la France, prononça a son honneur, et Janus Vitalis la publia encore par cette courte et pieuse Epitaphe:*

Qui sanctum simul, et simul disertum
Exquiris Sapientiae Magistrum
Ultra quid petis? hic jacet Budaeus.»

Sonderbarerweise sucht Geiger (*Vierteljschr. f. Kult. u. Litt. der Ren.*, II, 197 ff.) die Behauptung des Eug. de Budé, Jacques de Sainte-Marthe hätte eine Rede nach dem Tode Budé's gehalten, in Frage zu stellen.

[2]) Siehe Budé's Testament bei Eug. de Budé (l. c., p. 263 f.) oder bei Bayle (l. c., p. 700, Anm. N).

[3]) Ein Leichenzug in der Nacht, deren Finsternis das schwache Licht der Fackeln kaum durchdringt, hat wirklich etwas Geheimnisvolles, etwas Ergreifendes an sich und die bekannten Verse Saint-Gelais' zeigen am besten, wie ein solches Schauspiel wirken musste. Wir können nicht umhin, wenigstens die zweite Hälfte seines oft citierten Epigrammes anzuführen:

Que n'a-t-on plus en torches despendu
Suivant la mode accoutumée et sainte?
Afin qu'il fût par l'obscur entendu
Que des François la lumiere est éteinte.

Bayle, *Dict. I, 700, Anm. N.*

[4]) Siehe vor allem Bayle, l. c. I, 700, Anm. N.; Nicéron, VIII, 380; Eug. de Budé, l. c., p. 274 ff.

[5]) Faguet, *Le seizième siècle*, p. XII ff.

gehobene Unterschied zwischen der Reformation und der Renaissance, der neben den bereits ausgesprochenen Gründen [1]) die Möglichkeit auszuschliessen scheint, dass Budé Protestant gewesen ist; denn während die Reformation die Wiederherstellung des ursprünglichen Christentums anstrebt, setzt sich die Renaissance die Wiederbelebung des klassischen Altertums zum Ziele: wie Faguet ausführt, sind es im Grunde Feinde, es ist das Christentum gegen das klassische Altertum. Die Folgerung daraus würde sein, dass Budé, der bekannte eifrige Freund und Förderer der Renaissance, kein Freund der Reformation sein könnte. Und wenn sich seine Frau später doch zum Protestantismus bekennt, so mag das eher in der Unzufriedenheit Budé's mit der katholischen Kirche seinen Grund haben, als in seiner Sympathie für den Protestantismus. Er klagt übrigens selbst darüber, dass die Theologen einen jeden des Protestantismus beschuldigen, der sich den griechischen Studien mit Eifer widme [2]); es ist daher um so leichter zu verstehen, warum sie aus einer demonstrativen Nichtbeachtung der kirchlichen Gebräuche dieselbe Folge ziehen.

Wir sind am Schlusse dieser biographischen Skizze, die wider unseren Willen etwas länger ausgefallen ist, als wir beabsichtigt hatten. Bevor wir aber auf den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung übergehen, möchten wir doch noch einige Worte zur Charakteristik, bzw. zur Verteidigung Budé's hinzufügen. Seine Thätigkeit, die am besten von seiner Bedeutung zeugt, ist wohl zur Genüge hervorgehoben worden; es bleiben jedoch einige Punkte, die eine besondere Beachtung verdienen.

Vor allem kann man nicht genug betonen, dass er die Richtung der französischen Renaissance bestimmt hat, indem er derselben jenes wissenschaftliche Gepräge verlieh, welches sie so wesentlich von der italienischen Renaissance unterscheidet. Sei es dass er dieses durch seine hervorragende Persönlichkeit erreichte, oder dass er nur die Bestimmung

---

[1]) Besonders Nicéron, VIII. 380.

[2]) Siehe die von Andrieux, l. c., p. 380 angeführte Stelle aus dem Briefe Budé's an Rabelais.

vollzog, die seiner Nation zu teil ward [1]), jedenfalls steht er an der Spitze jener grossartigen Bewegung, welche in der Literatur und ausserhalb derselben so mächtig wirkte. Es ist bekannt, dass sich die französische Renaissance, im Gegensatze zur italienischen, nicht sowohl durch die Kunst, als besonders durch die Gelehrsamkeit, nicht durch die Form, sondern durch den Inhalt kennzeichnet. [2]) Wenn wir nun Budé ins Auge fassen, in dessen Werken die umfangreichen Kenntnisse so sehr gelobt, der Stil dagegen, die Form überhaupt, so sehr getadelt worden sind, so finden wir, dass sich die charakteristischen Merkmale der französischen Renaissance in ihm geradezu verkörpern. Das XVI. Jahrhundert ist eine Epoche der Aufklärung wie das XVIII., nur mit dem Unterschiede, dass es Philologen zu Führern hat. [3]) Wie wir gesehen haben, vereinigt Budé in sich die Eigenschaften des Aufklärers und des Philologen in einem so hohen Grade, dass er als Muster jener Männer des XVI. Jahrhunderts dienen kann. Auch von diesem Standpunkte aus kann man ihn also als die Verkörperung der humanistischen Bewegung betrachten und zwar um so eher, als er Frankreichs erster grosser Humanist war.

Allerdings war eine wesentliche Eigenschaft der französischen Renaissance bei Budé nicht vertreten: wir meinen die Pflege der Muttersprache. [4]) Man hat ihm daraus oft einen Vorwurf gemacht. Egger [5]) und mit ihm Compayré [6]) nehmen sogar diesen Umstand als Ausgangspunkt für die

---

[1]) Vergleiche Lanson, l. c., p. 8.

[2]) Siehe ibd., p. 222; dann auch Morf, l. c., p. 8.

[3]) Siehe Saint-Marc Girardin, p. 294 und Morf, p. 8.

[4]) Wir können Morf nicht beipflichten, wenn er (l. c., p. 34) sagt, dass sich die französische Renaissance von Anfang an durch die Befreiung und Ehrung der Muttersprache von der italienischen unterscheide. Dies kann man nicht behaupten, wenn man den Anfang der französischen Renaissance nicht um die Mitte des XVI. Jahrhunderts setzen will. Siehe unten p. 29 f.

[5]) *L'Hellénisme en France*, I, 171 f.: «*Budé lui-même, ce héros de l'érudition et de la critique renaissante, reste bien engagé dans le pédantisme du moyen âge. Il n'écrit guère qu'en latin ou en grec, même dans le commerce épistolaire.*»

[6]) *Histoire critique* etc. I, 136: «*Le français était dédaigné. Budé*

Behauptung, dass Budé noch im Pedantismus des Mittelalters befangen gewesen sei. Wir halten diesen Vorwurf für unberechtigt, und können ihn daher nicht mit Stillschweigen übergehen. Denn wenn man die Zeit, in welcher Budé's literarische Thätigkeit begann, näher in Betracht zieht, so muss man zugeben, dass er in seinen gelehrten Schriften auf den Gebrauch der französischen Sprache noch verzichten musste. Griechisch und besonders Lateinisch sind für jene Epoche nicht nur die Quelle alles Wissens, alles Könnens, sondern auch die Sprachen, in welchen beinahe ausschliesslich wissenschaftliche Werke verfasst werden.[1]) Selbst die Namen mancher Gelehrten sind oft nur in ihrer lateinischen oder griechischen Form bekannt.[2]) Man musste also diese Sprachen gründlich kennen, wenn man auf der Höhe der Zeit sein wollte. So sehen wir denn auch, dass Budé beinahe unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten besiegt, um sich die Kenntnis beider klassischen Sprachen, besonders der griechischen, anzueignen. Die Resultate seiner Arbeit zeigen hinreichend, dass er vollkommen recht hatte; denn ohne diese Sprachen hätte er die Rolle des Aufklärers nie spielen können, wie es ihm auch unmöglich gewesen wäre, seinem Vaterlande in den Augen der Gelehrten das gewünschte Ansehen zu verschaffen.[3]) Wie sollte ihm also der Gedanke kommen, sich der französischen Sprache zu bedienen? Auch waren ja seine Werke nicht für einen weiteren Leserkreis bestimmt. Endlich ist zu bedenken, dass die französische

---

lui-même, l'inspirateur de François Ier dans la fondation du Collège de France, le regardait tout au plus comme bon pour décrire l'art de chasse.» Und in der Anmerkung dazu heisst es: «*Budé, comme le fait remarquer M. Egger, reste bien engagé dans le pédantisme du moyen âge. Ses écrits sont latins ou grecs.*» — Wir möchten nur wissen, welcher Pedant des Mittelalters *griechisch* geschrieben hat!

[1]) Rebitté, p. 3: «*Dans ce XVIe siècle si fécond et si actif, il n'y eut presque pas d'homme sachant tenir une plume qui n'ait laissé quelque traité, quelque page au moins, de vers ou de prose, en langue latine. Lacroix du Maine voulut dresser le catalogue des latinistes français; à coup sûr les écrivains du XVIe siècle eussent été en majorité dans un tel inventaire. Or Lacroix affirme qu'il en avait trouvé plus de six mille en tout.*»

[2]) Ibd., p. 5.

[3]) Siehe oben, p. 15f.

Sprache damals noch zu wenig gefeilt und ausgebildet war, um wissenschaftlichen Zwecken zu genügen.[1]) Daher bedienten sich die Gelehrten mit vollem Rechte des fertigen und allgemein verständlichen Lateins. Die Schöpfung einer französischen Literatursprache war einer späteren Generation vorbehalten. Wenn sich auch schon zu Budé's Zeiten manche Stimme für die Pflege der Muttersprache erhebt, so geschieht dies von seite der Konservativen, von den Männern, die von der Renaissancebewegung noch gar nicht ergriffen waren. Einem Geoffroy Tory fällt es nicht schwer, die Notwendigkeit des Französischen für die Franzosen einzusehen, weil er für das klassische Altertum nicht das mindeste Verständnis hat.[2]) Nicht aber kann sich über das Griechische und Lateinische derjenige leicht hinwegsetzen, welcher beide Sprachen vollkommen beherrscht, die verborgensten Schätze derselben kennt und sich andererseits der Unzulänglichkeit der Muttersprache vollständig bewusst ist. Die Macht des Lateinischen war so gross, dass man es noch im Jahre 1530 für ganz natürlich fand, dass die Vorlesungen in der neubegründeten Schule für das Griechische und Hebräische in lateinischer Sprache gehalten würden.[3]) Im Jahre 1536 veröffentlicht Calvin seine *Institutio religionis christianae* ebenfalls in lateinischer Sprache. Kein Wunder daher, dass noch lange nach Du Bellay's berühmtem Manifeste Amyot seine Reden lateinisch schreibt, um sie französisch zu halten[4]), und dass Montaigne meint, er hätte sein Werk in einem *langage plus ferme* schreiben müssen, wenn es von

---

[1]) Darmesteter et Hatzfeld, l. c., p. 183 und 188, und Rebitté, l. c., p. 268.

[2]) Allen Ernstes stellt er z. B. einen Crétin auf gleiche Stufe mit Homer und Vergil. — Vgl. Darmesteter et Hatzfeld, p. 81 und Morf, p. 44.

[3]) Siehe Lefranc, p. 147, wo er unter anderem sagt: «*On ne supposait pas au XVIe siècle qu'un cours pût être professé autrement qu'en latin.*»

[4]) Nisard, *Histoire de la litt. française*, I, p. 378: «*Le Latin lui était une langue plus familière que le français, et son génie de traducteur se révèle par l'habitude où il était de composer en latin les sermons qu'il devait prêcher en français.*»

dauerhaftem Werte sein sollte.[1]) Auch diejenigen, welche wie Rabelais das Lateinische aufgeben, um sich des Französischen zu bedienen, sind weit entfernt, sich dem lateinischen Einflusse zu entziehen.[2]) Wir wiederholen also, dass man es Budé nicht verdenken darf, dass er lateinisch und zuweilen auch griechisch geschrieben hat.

Was den mittelalterlichen Pedantismus und die scholastischen Manieren[3]) Budé's anlangt, so ist auch dieser Vorwurf nicht ganz zutreffend. Budé, der alle seine Kräfte im Kampfe gegen das Mittelalter aufwandte, konnte mit demselben nichts Gemeinsames haben. Übrigens sind schon vor Egger und Compayré entgegengesetzte Ansichten geäussert worden, und zwar von einer Seite, die nicht zu übersehen ist.[4]) Budé ist viel eher der Typus eines Humanisten, er vereinigt in sich Petrarca und Boccaccio zugleich: er be-

[1]) Siehe Essais, liv. III, chap. 9. Cf. Compayré, p. 136 und Morf, p. 93.

[2]) Darmesteter et Hatzfeld, l. c., p. 189: «*Rabelais cependant n'est pas tout à fait à l'abri du reproche d'avoir abusé des mots latins. Ce n'est pas toujours dans une intention burlesque qu'il entasse les épithètes et les synonymes de forme latine; il est tellement rempli de la langue latine, il est si profondément pénétré de la culture classique, que les mots anciens arrivent naturellement sous sa plume.*» Es ist interessant und wichtig, dass Becker (*Jean Lemaire* etc., p. 324 f.) Ähnliches über Jean Lemaire berichtet: „Hin und wieder spielt er wohl mit Latinismen, das ist sein Recht als Dichter. Oft muss er seine Zuflucht zu ihnen nehmen, weil der heimische Wortschatz ihn im Stiche lässt, etc." Dies ist insofern bezeichnend, als Lemaire gegen den Latinismus ankämpft, wie Becker daselbst hervorhebt.

[3]) Egger, l. c. I. p. 173: «*Avec la meilleure volonté d'abandonner l'école et de se mêler au mouvement du monde, cet hôte familier de la cour, ce conseiller du roi, garde jusque dans sa correspondance les allures scolastiques.*»

[4]) Wir meinen hiemit Saint-Marc Girardin, der über Budé nach seinen Werken folgendes Urteil fällt (l. c., p. 294): «*On sent un esprit hardi qui court en avant de son siècle. La philologie, telle que Budé la conçoit, n'a rien de pédant et de trivial; elle est plutôt novatrice et téméraire.*» Es ist nicht weniger wichtig, dass auch Muret in seiner *Oratio habita Romae anno 1567*, in welcher er die ihm in der Schule übermittelte mittelalterliche, scholastische Bildung beschreibt, offen bekennt, dass er den Werken *Budaei et Alcitati*(!) *et aliorum ejusdem notae hominum* seine Bekehrung zum Humanismus verdanke. — Vergl. Rebitté, l. c., p. 82.

trachtet das Altertum als eine Schule des Menschen wie jener, schätzt aber auch die stoffliche Seite desselben wie dieser; er arbeitet in die Breite wie der erste und dringt in die Tiefe wie der zweite.[1] Trotz seiner vollständigen Hingebung an das klassische Altertum bleibt er ein guter Christ; mit seinem unerschütterlichen Glauben an den endlichen Sieg der *bonnes études* versäumt er nichts, um diesen Sieg vorzubereiten; bei aller Hingabe an den königl. Hof versteht er doch seine Würde zu bewahren; besonders aber seine persönliche Freiheit oder, genauer, die ihm zur Arbeit nötige Zeit schätzt er über alles. Er nimmt zugleich regen Anteil an den Zeitereignissen und an allem, was mit der Aufklärung seiner Zeitgenossen zusammenhängt. Nur Unterricht zu erteilen ist nicht nach seinem Geschmacke. Wie er sich nicht entschliessen konnte, Longueil (Longolius) Unterricht im Griechischen zu erteilen[2], so war er auch nie zu bewegen, am *Collège de France* zu lehren.[3] Er setzt alles daran, um Franz I. zur Gründung dieser Anstalt zu veranlassen, er verhandelt sehr eifrig mit Erasmus, um ihn nach Paris zu ziehen[4], und sorgt, nachdem dann die Schule zustande gekommen war, für Lehrkräfte[5]; aber selbst zu lehren, dazu kann er sich nicht entschliessen und zwar allem Anscheine nach deshalb nicht, weil er darin etwas Demütigendes erblickte. Dieser Zug ist ihm übrigens gemeinsam mit den ersten Humanisten Italiens und mit Erasmus selbst. Bei ihm kann man dies um so leichter verstehen, als er selbst nie einem Lehrer begegnete, der ihn hätte begeistern können, und welchem er etwas zu verdanken gehabt hätte.

---

[1]) Vgl. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums* I, 167.

[2]) Cf. Regius, l. c., p. 12; Andrieux, l. c., p. 317.

[3]) Für Arnstädt's Behauptung (*François Rabelais* etc. p. 7, A. 1), dass Budé am Collège de France einige Zeit als Lehrer einflussreich gewirkt habe, lässt sich ein Beweis nicht erbringen. Mit Recht sagt daher auch Boissier (*Journal des Savants, mars 1893*, p. 173): *«C'est avec raison qu'on a placé la statue de Budé à l'entrée du Collège de France; il n'y a jamais enseigné, mais sans lui le Collège n'existerait pas.»*

[4]) Burigny, *Vie d'Érasme*, I, 237 ff., und Durand de Laur, *Erasme, précurseur et initiateur de l'esprit moderne*, I, 167 ff.

[5]) Lefranc, l. c., p. 122.

Auch der Verkehr mit vielen seiner hervorragenden Zeitgenossen ist geeignet, ihn in einem besonderen Lichte erscheinen zu lassen. Wir wollen uns hier nur auf einige Namen beschränken, da diesem Punkte eine ausführlichere Behandlung bereits zu teil geworden ist[1]; denn die Namen allein zeigen schon hinreichend, wie hoch der berühmte Humanist von seiner Zeit geschätzt wurde. Morus, Vives, Lascaris, Erasmus und andere stehen in einem lebhaften Briefwechsel mit ihm, sind seine Freunde und oft auch seine Verehrer. Keinem dieser Namen begegnet man so oft, wie demjenigen des Erasmus und zwar deshalb, weil die gegenseitigen Beziehungen, trotz mancher Reibungen, unaufhörlich unterhalten wurden und weil ausserdem ihre Thätigkeit viele gemeinsame Züge aufzuweisen hat. Es ist unsere Sache nicht, ihr Wirken zu vergleichen, und noch weniger, eine Untersuchung anzustellen, welcher von beiden der grössere ist. Wir haben aber den Eindruck, als ob sich alle späteren Urteile über Erasmus und Budé auf den ersten, von Longolius angestellten, vortrefflichen Vergleich zurückführen liessen.[2] Wir werden bei der Besprechung von Budé's französischem Traktate noch Gelegenheit finden, einige merkliche Unterschiede zwischen ihm und Erasmus hervorzuheben: an dieser Stelle möchten wir nur darauf hinweisen, dass Budé bei aller Begeisterung für die klassischen Studien ein Franzose bleibt, in Frankreich allein sein Vaterland sieht, während Erasmus Kosmopolit ist. Daher erklärt sich wohl auch, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, die grössere Berühmtheit des Erasmus, während Budé's Bedeutung vorzugsweise in Frankreich Anerkennung gefunden hat.[3]

---

[1] Rebitté, p. 203 ff.; Eug. de Budé, p. 138—178, und Eulitz in dem schon öfter citierten Werke.

[2] Siehe Regius, l. c., p. 28—32.

[3] Vgl. übrigens Rebitté, l. c., p. 177: «*Que ce soit du côté de Budé ou plus de génie ou plus de bonheur* (zu ergänzen: que du côté d'Érasme), *il n'en est pas moins vrai qu'il a opéré sans secousse et sans trouble le passage des temps anciens aux temps nouveaux, et renoué la chaîne du rationalisme grec avec l'esprit moderne, en poussant la France vers l'hellénisme.*» — Cf. ferner Feugère, *Les femmes poètes au XVIe siècle*, p. 360.

II. De l'Institution du Prince.[1]

A. Allgemeines.

1. Charakter des Werkes.

Die Humanisten, wie vorher die Scholastiker[2]) und später die Jesuiten[3]), kamen sehr bald zu der Einsicht, dass die Erziehung eines zukünftigen Herrschers für seine späteren Handlungen, besonders aber für seine Sympathien oder Antipathien hinsichtlich der herrschenden Geistesströmung entscheidend sein müsse. Mehr als andere waren die Humanisten auf Fürstengunst angewiesen, da von ihr nicht nur das Gedeihen ihrer Bestrebungen, sondern zum Teil auch ihre Existenz abhing. Dem neuerstandenen Gelehrtenstande, der um jeden Preis viel Musse brauchte, erschien ein fürstlicher Hof als die einzige Stätte, an der man, von den alltäglichen Sorgen befreit und gegen sonstige Unannehmlichkeiten geschützt, sich eifrig dem Studium hingeben konnte. So erklärt sich zum Teil die Anhänglichkeit der Humanisten an die Grossen

---

[1]) In der folgenden Darstellung sind alle Zitate, bei welchen eine besondere Ausgabe nicht angegeben ist, der Ausgabe von Paris (1547) entnommen. Näheres weiter unten p. 104 f.

[2]) Siehe Théry, *Hist. de l'Éduc. en Fr.* I, 278 f. und Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi* II, 231.

[3]) Siehe Schmid, *Gesch. der Erziehung* III, 40.

und Mächtigen dieser Welt, und diesem Umstande sind daher auch einige humanistische Traktate über Fürstenerziehung zu verdanken. Da die Humanisten bei der Behandlung dieser Frage in der Regel ihr humanistisches und zum Teil auch ihr persönliches Interesse nicht aus dem Auge verlieren, so wird dadurch dieser Art von Schriften ein besonderer Charakter aufgeprägt. [1])

Der übliche Titel über die Fürstenerziehung bedeutet aber nicht immer dasselbe. Denn während die einen dieser Traktate für die fürstlichen Kinder, oder, genauer gesagt, für ihre Erzieher, bestimmt waren und infolge dessen einen pädagogischen Charakter tragen, wenden sich die anderen an die Fürsten selbst und erhalten somit mehr oder weniger ein politisches Gepräge. Dieser Unterschied ist insofern wichtig als der gleiche Titel zu irrigen Folgerungen führen kann. Zwischen dem Traktate eines Enea Silvio Piccolomini [2]) oder eines Filelfo [3]) über die Prinzenerziehung einerseits und der *Institutio Principis Christiani* von Erasmus andererseits

---

[1]) Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* I, 241.

[2]) Piccolomini, Opp., p. 966 ff.; Voigt, l. c. I, 462; Schmid, l. c. II, 2, p. 26; Woodward, *Vittorino da Feltre* etc., p. 134 ff. — Was Voigt über Piccolomini's Traktat sagt, ist unzutreffend. Es heisst nämlich an der citierten Stelle: „Enea Piccolomini hat 1443 für den Herzog Sigmund von Tirol einen Lesebrief geschrieben, und 1449 für den zehnjährigen Ladislaus, den Erben der Krone von Böhmen und Ungarn einen Fürstenspiegel, dessen erster Teil die fürstliche Erziehung bespricht.“ Nicht nur der erste Teil, sondern der ganze für Ladislaus verfasste Traktat handelt von der Erziehung. Als Einleitung finden sich einige Ratschläge, die darauf berechnet sind, dem jungen Prinzen zu zeigen, dass es für einen Herrscher unbedingt notwendig sei, gebildet zu sein, die aber kein Ganzes bilden und kaum eine besondere Erwähnung verdienen. Viel eher könnte man einen *Fürstenspiegel* den an Sigmund gerichteten Brief nennen (Opp. p. 600), welchen Voigt einfach als einen *Lesebrief* bezeichnet, trotzdem hier ausführlich, unter Anführung vieler Beispiele, die These entwickelt wird, dass Unwissenheit für einen König verhängnisvoll, Bildung dagegen für ihn von ausserordentlichem Vorteile sei. — Cf. Hoffmann, *Italienische Humanisten* etc. p. 8 ff.

[3]) Rosmini, *Vita di Filelfo* II, 463. — Cf. Voigt, l. c. II, 462; Schmid, l. c. II, 2, p. 29; Rösler, *Johannes Dominicis Erziehungslehre* VII, 161.

ist der Unterschied so gross, dass er grösser kaum sein könnte. Denn, während dieser hauptsächlich den herrschenden König im Auge hat und soweit er im Anfange seiner Schrift die Kindheit des Prinzen überhaupt berührt. doch nur dasjenige hervorhebt, was in der Erziehung eines fürstlichen Kindes anders sein muss als in der Erziehung anderer Kinder, verfolgen die beiden anderen, und besonders Piccolomini, den ganzen Lauf der Erziehung eines Menschen im allgemeinen, und erinnern nur beiläufig daran, dass ihre Lehren auch für einen zukünftigen Herrscher bestimmt sind. Daher kommt es, dass ihre Traktate in der Geschichte der Erziehung nur als Beispiele der zeitgenössischen Ansichten über Erziehung erwähnt werden. mit der einfachen Bemerkung, dass sie für die fürstlichen Kinder geschrieben worden seien. [1])

Compayré [2]) und Hartfelder [3]) irren also, wenn sie Budé's *de l'Institution du Prince* den pädagogischen Traktaten dieser Art zuzählen. Der Letztgenannte fügt ausdrücklich hinzu, es sei dies nur „eine Fortsetzung der italienischen Schriften über Prinzenerziehung.“ Diese sind so bekannt und schon so oft behandelt worden, dass man am Ende auch andere Schriften mit ähnlichem Titel [4]), ohne sie näher geprüft zu

[1]) Neben Filelfo und Piccolomini wird gewöhnlich auch Leonardo Bruni citiert, wenn von der Fürstenerziehung die Rede ist, so namentlich von Voigt, l. c. II, 461 und Hartfelder, in der *Gesch. der Erz. von Schmid* II, 2, p. 25. Auch dies ist nichts weniger als richtig. Denn Bruni's Schrift *De Studiis et Litteris*, für die *Battista de' Malatesti* geschrieben, berücksichtigt mit keinem Worte ihre Eigenschaft als Fürstin, sondern hat stets nur ihre Eigenschaft als Frau im Auge. Woodward hat daher vollkommen recht, wenn er (l. c., p. 119) sagt: "*This short Treatise, cast as usual in the form of a Letter, is probably the earliest humanist tract upon Education expressly dedicated to a Lady.*" Diese Schrift sollte daher nur erwähnt werden, wenn von Frauenerziehung die Rede ist.

[2]) L. c. I, 136, Anm. 1.

[3]) L. c. II, 49.

[4]) Piccolomini's und Filelfo's Traktate führen in der That nicht den Titel *Fürstenerziehung*, sind aber nur unter diesem bekannt. Filelfo's Schrift, eigentlich ein Brief an den Erzieher des sechsjährigen Prinzen Giovan Galeazzo Sforza, ist einfach *Matthiae Triviano Franciscus Philelfus S.* überschrieben. Der Traktat Piccolomini's hat in der Samm-

haben, in dieselbe Gruppe einzureihen geneigt ist. Dabei ist noch zu berücksichtigen, dass das bekannte, ausschliesslich einen politischen Charakter tragende Werk Machiavelli's den Titel *„Il principe“* führt, und dass das weniger bekannte von Francesco Patrizii, das vor allem politischen Charakter hat, *De Regno et regis institutione* betitelt ist.[1]) Wie man sieht, zeigen die Titel zur Genüge, dass hier der Pädagoge nicht viel zu lernen hat. Man erwartet also bei politischen Traktaten einen anderen Titel als *De l'Institution du Prince*. Es ist daher bei der von uns zu besprechenden Schrift kein äusserliches Merkmal vorhanden, welches darauf hindeutet, dass man es mit einem Buche *politischer* Art zu thun hat, was bisher übersehen worden ist. Daher finden wir denn auch irrtümlicher Weise dieses Werk Budé's in Buisson's bekanntem *Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVIe siècle* citiert (p. 98).

2. Abfassungszeit und Motive für den Gebrauch der französischen Sprache.

Bald nach der Thronbesteigung Franz' I., der, mit vielen glänzenden Eigenschaften und Geistesgaben ausgestattet, allgemein die lebhafte Hoffnung erweckte, dass nun für die

lung seiner Werke (p. 965) folgenden Titel: *Aenae Sylvii Pii Pontificis Tractatus, de Liberorum educatione editus, ad Ladislaum Ungariae et Bohemiae Regem*, während er von Piccolomini selbst als gewöhnlicher Brief einfach *Serenissimo principi domino Ladislao Pannoniorum ac Bohemiae Regi et potentis Austriae duci, domino suo Aeneas Episcopus Tergestinus. S. P. D.* überschrieben ist.

[1]) Es ist kaum möglich, sich über den buntscheckigen Inhalt dieses Werkes kürzer zu fassen, als es D. Lambinus in seiner Vorrede zu demselben gethan hat; darum führen wir hier seine Worte an: «*Nihil enim a summis philosophis de vita et moribus, de pietate et religione, de variis rerum publicarum administrandarum generibus disputatum est, nihil de animorum perturbationibus, de vitiis ac virtutibus praeceptum, nihil ab antiquis de scientiis acutis, et subtilibus, de Arithmetica, de Geometria, de Musica, de Astronomia, de ceteris similibus artibus traditum est, nihil de iis, quae ad honestam et liberalem animorum remissionem atque oblectationem pertinent, nihil de corporum exercitationibus, nihil de agricultura scriptum, nihil denique de ulla re divina atque*

humanistischen Studien in Frankreich eine bessere Zeit kommen werde, gab sich Budé eine besondere Mühe, dem neuen Könige näher zu treten. Eine gewisse Bekanntschaft war schon angeknüpft worden, nachdem ihn Franz mit der schon erwähnten Gesandtschaft nach Italien betraut und dadurch von seinem Interesse für den Vertreter der Gelehrsamkeit in Frankreich einen genügenden Beweis gegeben hatte.[1]) Es galt aber, den neuen König ganz für sich zu gewinnen, um jeden anderen, dem Fortschritt der humanistischen Studien nachteiligen Einfluss auszuschliessen. Es konnte dies kaum besser erreicht werden als durch eine Zusammenstellung der Ratschläge, die dem jungen und unerfahrenen Monarchen nützlich, ja notwendig sein könnten. Auf diese Weise entstand Budé's *de l'Institution du Prince*. Das soeben Erwähnte erklärt zugleich, warum sich der Verfasser der französischen und nicht, wie gewöhnlich, der lateinischen Sprache bediente. Das Buch sollte unbedingt vom König gelesen werden; für ihn allein wurde es ja auch geschrieben[2]); nach allem aber, was wir von der Erziehung und den Kenntnissen Franz' I. wissen[3]), ist es so gut wie sicher, dass er ein lateinisch ge-

humana dici aut disputari potest, quod non sit in his libris ab eorum auctore vel copiosissime ac plenissime vel, tantum quantum ad eam rem, de qua agitur, satis est, explicatum.»

[1]) Siehe Joly, der in der Vorrede zu seinem *Codicille d'or*, p. 31, sagt, dass Franz I. von Jugend auf für gelehrte Männer Sympathie bezeugte: *«En effet, ... le Roy François Ier avoit eu dès son jeune âge de l'inclination et de l'amour pour les personnes doctes etc.»*

[2]) Das ersieht man am besten daraus, dass sich Budé nicht nur in der Widmung, sondern sehr häufig auch im Traktate selbst an den König wendet.

[3]) Siehe P. Paris, *Études sur François Premier* I, 37. Daselbst wird allerdings erwähnt, dass Franz I. auch Lateinisch getrieben habe, von einem besonderen Erfolge in demselben ist aber keine Rede. Bei seiner ausgesprochenen Sympathie für den König hätte P. Paris gewiss nicht unterlassen, dessen Kenntnis des Lateins besonders hervorzuheben; und dass er über den Gegenstand gut unterrichtet war, darüber besteht kein Zweifel, da er, nach dem Zeugnisse seines Sohnes Gaston (siehe ibd. p. VII), nach den zeitgenössischen Quellen gearbeitet hat. — Gaillard drückt sich in seiner *Histoire de François Ier* (cf. I, p. 15ff.) über die Erziehung des Königs zu unbestimmt aus, als dass man sich darauf be-

schriebenes Buch nur schwer hätte lesen können. Anderer-seits wiederum ist seine Eingenommenheit für die französische Sprache bekannt. Ohne uns auf seinen bekannten Erlass über den amtlichen Gebrauch des Französischen vom Jahre 1539 berufen zu wollen, weil dieser auch seinen zentrali-sierenden Absichten entsprungen sein konnte [1]), machen wir darauf aufmerksam, dass Budé ausdrücklich auf Wunsch des Königs einen französischen Auszug aus seinem *De Asse* machen musste. [2]) Aus dem Werke selbst ersieht man, dass es Budé lieber gewesen wäre, wenn er es lateinisch oder griechisch hätte schreiben können, denn, wie er sagt, *les faictz, et dictz notables ont trop plus d'elegance, d'auctorité, de venusteté, et de maiesté, et de grace persuasiue proferées en langue Grecque, ou Latine, et se disent par plus grande significance, et efficace, et reuerence des grandes sentences, ou notables, qu'il ne sont a nostre langue Francoyse, ainsi que il est tout notoire entre ceulx, qui ont cognoissance suffisante des dictes langues.* [3]) Wenn also Joachim du Bellay, um seine

---

rufen könnte. Darum ist aber sehr belehrend, was Budé selbst in seinem Briefe an Laskaris (citiert von Lefranc in seiner *Histoire du Collège de France*, p. 79; cf. Rebitté, l. c., p. 208) über die klassische Bildung seines Königs berichtet. Ausserdem ist noch bemerkenswert, dass er in einem Briefe an Erasmus, gelegentlich der Aufzählung der guten Seiten Franz' I., unter anderem sagt, er sei „in seiner Muttersprache beredt gewesen." (Cf. De Laur, *Érasme* I. p. 167.) Schliesslich vernimmt man nicht ohne Interesse, dass nach Rebitté's Darstellung (p. 195) Franz I. «*dénué de toute instruction classique*» gewesen sei. — Vgl. R. de Maulde La Clavière, *Louise de Savoie et François Ier*, p. 149 ff., 228 ff. und besonders p. 232.

[1]) Siehe Morf, l. c., p. 34, und Rebitté, der (l. c., p. 195) einmal die Frage aufwirft: «*Dira-t-on que François Ier, tout ignorant qu'il était, prévoyait mieux que Budé les progrès futurs de la langue nationale? Nous souscrivons à tous les éloges qu'on voudra lui donner pour ce motif.*»

[2]) Man vergleiche den Titel, der folgendermassen lautet: «*Summaire ou Epitome du liure de Asse fait par le commandement du Roy, par maistre Guillaume Bude conseiller du dict seigneur, et maistre des requestes ordinaires de son hostel et par lui presenté audict seigneur.*» Siehe unten p. 43. Anm. 2.

[3]) *De l'Inst. du Prince*, p. 192 a.

Zeitgenossen für ihre Muttersprache zu begeistern, sich in seinem Manifeste unter anderem auch auf den Umstand beruft, dass Budé seine Schrift in französischer Sprache abgefasst habe, wodurch ja klar bewiesen werde, dass auch gelehrte Franzosen *leur vulgaire* schätzten, so hat er sich in Bezug auf Budé jedenfalls gründlich geirrt. [1]) Der Gebrauch der französischen Sprache in diesem Traktate ist also nicht der Vorliebe Budé's für seine Muttersprache zuzuschreiben. Die *Instit. du Prince* ist nicht sein letztes Werk, wie Eug. de Budé meint [2]), sondern seine Abfassung fällt, wie bereits angedeutet, in eine weit frühere Zeit. Schon a priori muss man es für widersinnig halten, Ratschläge über die Eigenschaften eines guten Fürsten einem Könige zu geben, der schon zwanzig Jahre geherrscht hat. [3]) Die nähere Prüfung der Schrift lässt über die Abfassungszeit derselben keinen Zweifel. Schon die auf dem Titelblatte der Ausgaben von

[1]) Siehe seine *Deffence et Illustr.*, p. 37 a; in Person's Ausgabe p. 160 f.

[2]) L. c., p. 119. E. de Budé bespricht die Werke Budé's in chronologischer Ordnung und die *Institution du Prince* an letzter Stelle. Hier sind die Worte, mit denen er seine Besprechung einleitet: «*Jusqu'à présent, nous l'avons vu, c'est presque toujours en latin, ou même en grec, que Budé avait écrit ses ouvrages. Il ne croyait pas que le français pût se prêter à un langage scientifique. Cependant avec l'âge ses idées sur ce point se modifièrent, devant le grand mouvement qui réformait ou plutôt créait la langue française. Il se faisait alors entre la science et l'imagination, entre le français et les langues anciennes de merveilleux échanges. Les poètes et les prosateurs ambitionnaient le savoir des philologues, les philologues aspiraient à la gloire des prosateurs et des poètes. C'est ainsi que Budé fut amené à écrire en français son livre «De l'Institution du Prince»*. Später in seinem Artikel über Budé (*Bibl. Univ.* etc. XVIII, p. 147) sagt er ausdrücklich: «*Nous arrivons maintenant au dernier ouvrage de Budé: De l'Institution du Prince.*» In diesem Irrtum scheint aber Eug. de Budé doch nicht ganz selbständig zu sein; denn in dem Artikel Isambert's über Budé (in der *Nouvelle Biographie Générale* VII, 724) finden wir ebenfalls angegeben, dass jene Schrift um das Jahr 1535 vollendet und dem König gewidmet worden sei.

[3]) Franz I. hat, wie bekannt, am 1. Januar 1515 den Thron bestiegen.

L'Arrivour und von Paris[1]) dem Verfasser beigelegten Würden deuten darauf hin, dass das Buch vor dem Jahre 1522 entstanden ist. In der erstgenannten Ausgabe vom Jahre 1547 wird bemerkt, dass dies Werk von *Maistre Guillaume Budé, lors Secretaire et maistre de la Librairie et depuis Maistre des Resquestes, et Conseiller du Roy*, verfasst worden sei. Wir haben gesehen, dass Budé schon am 29. Januar 1522 das Amt eines *maître des requêtes* bekleidete[2]): die Abfassung fällt somit in die Zeit vor diesem Datum, wie es das oben vorkommende Wort depuis klar zeigt. Die Ausgabe von Paris enthält nur die frühesten Titel: *M. Guillaume Budé son* (d. h. des Königs Franz I.) *secretaire et maistre de sa librairie.* Hier werden also nur jene Ämter angeführt, welche Budé zur Zeit der Abfassung hatte, und diejenigen unberücksichtigt gelassen, die er später noch erhielt. In der Ausgabe von Lyon wird Budé nur als *maître des requêtes* und *conseiller du roi* bezeichnet, aber das hat nicht viel zu bedeuten; denn einerseits zeichnet sich diese Ausgabe durch Genauigkeit nicht aus[3]) und andererseits wäre es unerklärlich, warum man jene Auseinanderhaltung der Titel in der Ausgabe von L'Arrivour ohne einen sicheren Anhaltspunkt beobachtet hätte. Man ist ja geneigt, alle Ämter eines verstorbenen Verfassers aufzuführen, wenn man dessen Werke herausgibt; da man sich in der Ausgabe von Paris nur auf die frühesten beschränkt hat, so muss es einen besonderen Grund gehabt haben. Ausserdem lesen wir aber auch in der Widmung Budé's an Franz I. nur seine frühesten Titel; dort nennt er sich Sekretär des Königs und Vorstand seiner Bibliothek.[4])

---

[1]) Wir haben schon erwähnt, dass diese Schrift erst nach dem Tode Budé's gedruckt worden ist (siehe oben p. 5). Über die Ausgaben siehe weiter unten p. 91 ff.

[2]) Siehe oben, p. 21, Anm. 3.

[3]) Siehe unten, p. 94 ff. Vergl. auch weiter unten, Anm. 4.

[4]) Die Stelle lautet: «*A trespuissant, tresvictorievlx et treseminent Prince, Françoys le Roy treschrestien de France, premier de son nom, Duc de Milan, Seigneur de Gennes: Guillaume Budé son treshumble et tresobeyssant subiect, secretaire et maistre de sa librairie, accroissement d'honneur et de maiesté, augmentation de toutes uertues royales, longue uie et*

Zu den angedeuteten äusseren Gründen kommen noch innere. Die Schrift selbst enthält nämlich einige Stellen, welche auf die Abfassungszeit ein Licht werfen. So findet sich z. B. Budé veranlasst, in einer Ansprache an den König zu bemerken, dass er bei der Ausarbeitung des Werkes ganz selbständig gewesen sei, dass daher niemand behaupten könne, bestohlen worden zu sein.[1]) Diesen Ausspruch würde er kaum gethan haben, wenn er den Traktat nicht bald nach dem Streite mit Leonardus Portius wegen *De Asse* geschrieben hätte. Wir haben oben (S. 16) gesehen, dass Portius ihm kurz nach dem Erscheinen des im Jahre 1514 veröffentlichten *De Asse* den Vorwurf des Plagiats entgegengeschleudert und ihn dadurch tief verletzt hatte. Dadurch ward er offenbar zu der oben erwähnten Anspielung veranlasst.[2]) Einen weiteren Beweis liefert uns eine andere Stelle des Textes, in welcher Budé dem Könige auseinandersetzt, was ihn zur Ab-

---

grande sancté, illustration de son nom et armes de France en toute prosperité.» In der Ausgabe von Lyon fehlen die Worte *maistre de sa librairie.* Wie man sieht, kommt hier, im Gegensatze zu ihrem Titelblatte, gerade nur jener Titel vor, welchen Budé schon sehr früh hatte.

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 49b: *« . . . si la lecture d'iceluy* (d. h. *de ce liure*) *et argument et matiere vous viennent a plaisir, et dieu me donne tant de grace que ce present vous agrée, lequel ie n'ay emprunté, et prins en danger d'autruy, qui riens m'en puisse a droict demander, en faire qverelle, ou former compleincte, i'en penseray trop mieux valoir, que si donné vous auois vn grand vaisseau d'or ou d'argent, ou autre present de pris.»*

[2]) Auf Grund einer Stelle, die jenem Teile des Traktates entnommen ist, in welchem Budé von der Entstehung des *De Asse* berichtet, glaubt Bayle (l. c., p. 698, Anm. G.), dass *De l'Institution du Prince* vor dem Streite mit Portius entstanden sei: *«Lorsqu'il fit son livre de l'Institution du Prince, il n'avoit reçu encore que des aplaudissemens sur son Ouvrage de Asse.»* Die Stelle, auf welche er sich dabei stützt, lautet: *«Nul ne s'est encore depuis apparu, qui en ce m'ayt ouvertement contredict.»* Wir können uns dieser Meinung nicht anschliessen, schon deshalb nicht, weil es an der entsprechenden Stelle in der Ausgabe von Paris (p. 166a) heisst: *«apertement et valablement».* Er sagt also nicht, dass ihn überhaupt niemand angegriffen, sondern dass ihn niemand mit Recht und Erfolg angegriffen habe. Auch wenn wir annehmen wollten, dass Bayle's Ausgabe eine zuverlässigere ist (cf. unten, p. 92, Anm. 2), so blieben die oben citierten an den König gerichteten Worte unerklärt.

fassung des Traktates bewogen hat. Er habe ihn geschrieben, so sagt er ausdrücklich, nicht etwa weil die darin enthaltenen Dinge dem Könige unbekannt seien, sondern weil er selber von seinem König besser gekannt werden möchte; er sei übrigens, so schliesst er, einer seiner unterthänigsten Diener und könne sich nur weniger Titel rühmen.[1]) Es liegt auf der Hand, dass sich Budé nur vor seiner Ernennung zum *maître des requêtes* so ausdrücken konnte. Denn nach jener Ernennung kannte ihn doch der König ganz gut[2]) und ausserdem war jenes Amt ein sehr hohes.[3]) So spricht also auch die oben angeführte Stelle dafür, dass das Buch vor 1522 abgefasst worden ist. Auch muss im Auge behalten werden, dass seine Worte nicht etwa nur als leere Phrase aufzufassen sind, sondern dass Budé in jener Schrift dem Könige gewissermassen nähere Auskunft über sich, seine Be-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 49b.: «*Et ce present ay ie pensé vous faire, non pensant que ce soit chose nouvelle a vous, qui estes studieux d'histoire plus qu'autre prince, et en auez prompte memoire, et tousiours extemporelle: mais me suys aduisé de ce faire pour me donner plus a cognoistre a vous, qui suis l'vn de voz treshumbles, et tresobeyssans subiectz, et serviteurs domesticques*, petitement qualifié, et legierement chargé de tiltres.» Denselben Beweggrund drückt Budé auch in der *Epistre au Roy* aus, p. 1a.

[2]) Bei Rebitté (l. c., p. 211) lesen wir: «*C'est vers 1522 qu'il* (d. h. Fr. I.) *le nomma maître des requêtes. Dès ce moment Budé eut un plus libre accès auprès de lui; il le voyait plus souvent; le roi apprenait ainsi à le mieux apprécier; depuis longtemps la renommée de Budé était grande dans toute l'Europe, mais en le voyant auprès de lui, dans sa cour, à ses soupers, en écoutant avec faveur et en encourageant ses demandes et sa sollicitude infatigable pour le progrès des bonnes études, le roi avait appris que pour donner un guide et un maître dévoué aux hellénistes français, il n'était pas nécessaire de l'aller chercher hors de France.*»

[3]) Ibd., p. 149: «*Plus tard, François Ier le nomma maître des requêtes.* C'était un emploi fort élevé. *Les maîtres des requêtes, au nombre de huit, entre autres grandes prérogatives, avaient la garde du sceau en l'absence du chancelier; ils avaient encore le droit de siéger à toutes les cours souveraines, au plus près du président; leurs attributions spéciales semblent avoir été d'administrer le contentieux dans les affaires du gouvernement et d'expédier les décisions royales en matière d'administration intérieure.*»

strebungen und seine literarische Thätigkeit erteilt.[1]) Ausserdem spricht seine Bemerkung, dass er sich „bisher noch nie im französischen Ausdruck geübt habe“ dafür, dass die *Institution vor* der französischen, im Jahre 1522 erschienenen Übersetzung von *De Asse* verfasst worden ist.[2]) Schliesslich erwähnen wir noch den Umstand, dass Budé, wie er selbst in der *Epistre au roi* ausdrücklich betont, vor diesem Traktate dem Könige nichts gewidmet hatte: dies ist die erste Schrift, mit der er sich an den König wendet und zwar, wie er sagt, weil er in ihm besondere Geistesgaben entdeckt hatte.[3]) Diese Bemerkung, im Zusammenhange mit den oben erwähnten Gründen, lässt keinen Zweifel übrig, dass der Traktat, wie gesagt, vor dem Jahre 1522 verfasst worden ist.[4])

Ja, wir glauben die Abfassungszeit desselben noch etwas genauer bestimmen zu können. Im Jahre 1516 war nämlich die *Institutio Principis Christiani* erschienen. Es ist nun kaum anzunehmen, dass sich Budé entschlossen hätte, in einer Sprache, mit der er nicht besonders vertraut war[5]), über denselben Gegenstand zu schreiben, welchen Erasmus in

---

[1]) Siehe besonders p. 165a—167a, wo er über die Entstehung des *de Asse* berichtet.

[2]) Ibd., p. 50a: «*Combien qu'en ceste langue Francoise ie ne me suis iamais exercé iusques a present.*» Es ist sogar mehr als wahrscheinlich, dass die französische Übersetzung von *de Asse* infolge der soeben genannten Stelle in diesem Werk entstanden ist.

[3]) De l'Inst. du Pr. p. 2b: «*. . . ie n'eu oncques vouloir de presenter liure à Roy, ne à autre Prince iusques a present, que i'ay esté esmeu de vous presenter ce petit liure apres que i'ay eu assez noté (selon mon aduis) et aperceu en vous aucunes aptitudes natifues et dons precipuz de nature merveilleuse et recommandable dont mention est faicte en iceluy:*»

[4]) Siehe oben, p. 38, Anm. 2.

[5]) Budé gesteht ganz offen, dass er seine Muttersprache nur unvollkommen beherrsche, weil er in seiner Jugend nur Latein und Griechisch studiert habe. So sagt er z. B. in der *Epistre du Roy* (p. 3a): «*Et ie me tiens pour tout asseuré que vous ferez droict iugement de ce que i'auray bien et au vray recité, et supporterez benignement les faultes d'ignorance tolerables, entendu mesmement que l'œuvre est faict en stile Francois peu à moy exercité.*»

glänzendem Latein schon behandelt hatte. Wir glauben uns also zu der Folgerung berechtigt, dass Budé's Schrift bereits fertig vorlag, als Erasmus' Traktat erschien. Dies würde auch zugleich die Thatsache erklären, dass Budé nicht daran gedacht hat, seine Untersuchung drucken zu lassen. Der Einwand, dass die Schrift deshalb ungedruckt geblieben sei, weil sie speziell für Franz I. verfasst worden war und für die Allgemeinheit kein besonderes Interesse haben konnte, ist nicht stichhaltig, erschien doch der ebenfalls nur für den König angefertigte französische Auszug aus *de Asse* auch im Drucke. Weder die französische Sprache noch der persönliche Charakter des Werkes können also Budé bewogen haben, auf die Veröffentlichung seines Werkes zu verzichten. Es bleibt somit, wie bereits bemerkt, als einzige Erklärung der Umstand, dass kurz nachdem er dasselbe vollendet hatte, der genannte Traktat von Erasmus erschien. Auf ein so frühes Datum deuten aber auch mehrere Stellen des Buches selbst hin. Allein könnten sie vielleicht kaum genügen, unsere Behauptung zu stützen; mit den obigen Ausführungen zusammen liefern sie jedoch einen hinreichenden Beweis. Besonders bemerkenswert ist namentlich ein Passus aus der Epistel an Franz I., in welchem Budé betont, dass die klassischen Studien sich damals „gleichsam noch im Zustande des Waisentums und der Minderjährigkeit befänden und jeder Hilfe und Stütze entbehrten; deshalb sei es nötig, so schliesst er, dass der König sie mit fester, befugter Hand in ihrem Rechte, sowie in ihrer Ehre und Achtung schütze."[1])

[1]) *De l'Inst. du Pr.* p. 4a: «... *mais depuis vostre regne vous l'auez reuoqué* (d. h. l'honneur des bonnes lettres et elegantes) *par vostre liberalité royale: et serez le temps aduenir le Roy surnommé Musegetés, qui estoit au temps passé le surnom de Phoebus, ou Hercules accompagné de neuf Muses, comme estant leur protecteur. Entre lesquelles Calliopé dira tousiours choses elegantes pour resiouir par suauité de langaige leur conducteur et entreteneur. et Clio recitera honorablement et par stile de haulte lice et replaudissant, les gestes et merites des Roys dignes de loz et de gloire: et ferez Poetes et Orateurs, comme vous faictes Contes et Ducz, en leur inspirant vertu d'eloquence par vostre liberale benignité, ainsi que au temps passe faysoyent les Princes de Rome, en soy portant tuteurs des disciplines liberales* lesquelles sont au iourdhuy

Einen weiteren Beweis für unsere Auffassung liefert schliesslich sein Ausspruch: „Euer hoffentlich glücklicher und neuer Name", Worte, welche in der schon erwähnten Ansprache Budé's an den König vorkommen.[1])

Wir glauben also mit Recht behaupten zu dürfen, dass das Werk im Anfange der Regierung Franz' I. entstanden ist.

Wir haben uns bei der Abfassungszeit der *Institution* etwas länger aufgehalten, weil die Sache ein besonderes Interesse verdient und zwar nicht nur deswegen, weil bis jetzt über dieselbe eine irrtümliche Meinung verbreitet gewesen ist, sondern weil sie auch manchen Punkt der Schrift ins klare Licht stellt. *De l'Institution du Prince*, wie auch die meisten anderen Werke Budés, verdient nämlich nach zwei Seiten hin untersucht zu werden: einmal kommt der Gegenstand selbst in Betracht, dann aber auch verschiedene Abschweifungen, die sich auf die Zeit und die Verhältnisse, in denen das Werk entstanden ist, beziehen. Besonders diese andere Seite kann nur dann richtig verstanden werden, wenn man sich über die Abfassungszeit des Werkes klar ist. Dabei wäre es irrig anzunehmen, dass jene Abschweifungen von untergeordnetem Interesse seien; denn gerade da zeigt sich der Humanist. In vielen Werken Budé's ist der sachliche Teil wertlos geworden; der Fortschritt der Wissenschaft hat neue Resultate gezeitigt, die das Überlieferte in Schatten stellen; jene Ausflüge aber in verschiedene Gebiete des damaligen Lebens behalten immer ihren Wert, da sie zu der Erklärung vieler historischen Ereignisse beitragen:

---

comme en orphance et pupilarité destituées de toute ayde et confort, et ont mestier d'vne grande main et auctorisée, comme la vostre, pour deffendre leur droict, honneur et estime.»

[1]) *De l'Inst. du Pr.* p. 167a: «*Et ce que dict est, ay ie voulu faire tant pour illustrer de ma part, et selon mon mediocre, et petit entendement, le nom de vostre empire, et de vostre royaulme dessusdict, dont ie suis natif, ainsi comme estoyent mes ancestres, et auquel iay aussy procrée propagation de mon nom, et de ma famille, que pour en laisser pour le present tesmoignage entre les gens de sçauoir, et qui s'addonnent aux bonnes lettres, et memoire pour l'aduenir, ensemble de* vostre heureux *(comme on espere) et nouueau nom.*»

nichts kann uns also *diese* Seite der Werke Budé's ersetzen. Wir werden daher gut thun, die *Institution* nach beiden Richtungen hin — nach der politischen wie nach der humanistischen — einer genauen Betrachtung zu unterziehen.

Das ewig neue Problem eines musterhaften Monarchen hat bis auf den heutigen Tag von seiner Bedeutung nichts verloren, und die von Budé versuchte Lösung desselben kann schon deshalb nicht ohne Interesse sein. Dasselbe wird noch durch den Umstand erhöht, dass sich uns Budé hier in einem neuen Lichte zeigt. Wenn wir also der politischen Seite des Buches eine besondere Aufmerksamkeit schenken, so brauchen wir dafür keine weitere Begründung. Indes bedarf vielleicht die besondere Hervorhebung der humanistischen Seite einer näheren Rechtfertigung, da ja Budé als Humanist, soweit er als solcher in seinen Werken zum Ausdruck kommt, bekannt genug ist. Wir beschränken uns nur auf zwei Merkmale, welche dieses Werk vor anderen auszeichnen, um unser Vorgehen begreiflich zu machen. Zunächst wendet sich Budé hier *zum ersten Male* mit Bitten, Vorwürfen und Ermahnungen an Franz I.; ferner ist sein strebender, stark ausgeprägter Geist in dieser Schrift so sehr auf das Gedeihen der Gelehrsamkeit in Frankreich bedacht, dass eine *oberflächliche* Betrachtung [1]) in derselben auch nichts anderes findet. Es ist daher selbstverständlich, dass man auch die humanistische Seite nicht vernachlässigen darf, wenn man von dem Werke ein vollständiges Bild haben will.

---

[1]) So sagt z. B. E. de Budé in seinem schon oft citierten Buche, p. 121: «L'Institution du Prince *ne tient guère ce que promet le titre . . .; son livre . . . est plutôt un plaidoyer en faveur des savants qu'un manuel politique.*» Er drückt später denselben Gedanken noch bestimmter aus; in seinem Artikel über Budé (*Bibl. Univ.* etc. XLVIII, p. 148) sagt er: «*En lisant la préface de ce livre on s'attend à un traité où les devoirs du prince et l'art de régner seront développés au long. Il n'en est rien, et loin d'être un manuel politique, c'est une forme nouvelle de l'éternel plaidoyer de Budé en faveur des savants.*»

B. Politische Seite des Traktates.

1. Inhalt und Darstellungsweise.

Die Form, in welcher Budé seine Gedanken über die Eigenschaften und Pflichten eines Prinzen dargelegt hat, ist ziemlich merkwürdig und macht den Eindruck einer seltenen Unselbständigkeit. Nicht eine Reihe von Erwägungen in der Form einer Theorie, sondern vielmehr eine Reihe von verschiedenen geschichtlichen Ereignissen und Aussprüchen, das ist der Rahmen, in welchem er seine Ansichten darlegt. Wenn wir hinzufügen, dass diese Beispiele planlos aufeinander folgen, so wird man sich von dem dilettantischen Eindruck, welchen man von der Schrift bekommt, eine klare Vorstellung machen können. Er sagt selbst, dass er einzelne Teile seiner Schrift der Literatur und der Geschichte so entlehnt habe, wie er auf einer grossen, grünen Wiese im Monat Mai nur jene Blumen pflücken würde, die sich durch Geruch oder Farbenpracht besonders auszeichnen, um daraus einen Strauss für den König zu binden.[1]) Auf den ersten Blick könnte es also scheinen, als ob wir es nicht mit dem geistigen Eigentume des Verfassers, sondern mit demjenigen verschiedener antiker Schriftsteller[2]) zu thun hätten; es verhält sich aber damit anders. Er vermied es, den Gedanken zu erwecken, als ob er dem Könige eigene Ratschläge erteilen wollte, wozu ihm ja nach seiner Stellung und Vergangenheit jede Berechtigung zu fehlen schien. Wie konnte ein Philologe, ein Hellenist, der in den Augen seiner Zeitgenossen nur mit Toten verkehrte, es wagen, darüber zu entscheiden, was einem Könige, dessen Staat gedeihen soll, am besten zieme.[3]) Daher sein Bestreben, alles durch Bei-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 49 a.

[2]) Es ist bemerkenswert, dass Budé die von ihm benutzten Quellen stets genau angibt. So sagt er z. B.: «*Pline dit de luy moult de choses memorables au XXV liure de l'histoire de nature*» (p. 154 b); oder: «*car comme dict Appian au premier liure des guerres ciuiles*» (p. 159 a); oder: «*Pline au vinthuictieme liure de l'histoire de nature dit*» (p. 163 b).

[3]) Seine zweimalige Sendung nach Italien steht hiemit in keinem

spiele zu belegen: liefert die Geschichte eines hervorragenden Mannes ein passendes Beispiel, um so besser; fehlt ein solcher Mann, so nimmt er einen weniger bekannten; wenn sich aber in der Geschichte das Gesuchte überhaupt nicht findet, dann sind unserem Autor auch Homer oder andere Dichter willkommen. Es liegt auf der Hand, dass derjenige, welcher von den der *Wirklichkeit* entnommenen Beispielen ausgeht, die Poesie gar nicht in Betracht ziehen wird; nur wenn die Prinzipien gefestigt sind. wenn die Ansichten tiefe Wurzeln gefasst haben, kann man in der Wahl der Beispiele so wenig wählerisch sein. Übrigens erkennt man oft an der Art und Weise, wie er bei der Erzählung einer historischen Thatsache zu Werke geht, dass er sich ihrer nur deshalb bedient, um einem schon gehegten Gedanken eine weitere Stütze zu verleihen. Manchmal geschieht freilich auch das Umgekehrte; der Verfasser wird von dem gewählten Beispiele geführt. Daher manche Widersprüche, die indes wenig belangreich sind.

Es ist schwer, in Budé's Werken überhaupt einzelne Partien zu unterscheiden oder bestimmte Einteilungen zu treffen, und auch in *diesem* Traktate könnte man nur mit grosser Mühe das Ganze in zwei ungleiche Teile zerfallen lassen: der erste, viel kleinere, enthielte allgemeine Ausführungen über die einem guten Herrscher notwendigen Kenntnisse und Tugenden; der zweite, bei weitem grössere Teil, wäre eine Gallerie verschiedener geschichtlicher oder halbgeschichtlicher Bilder, die als Ausgangspunkt oder Schluss der Folgerungen des Verfassers dienen. Ausserdem kommen in beiden Teilen dieselben Gedanken, wenn auch in anderer Form, wieder und wieder vor.

Seinen Ausführungen legt Budé den bekannten Ausspruch Plato's zu Grunde, nach welchem die Staaten nur dann gedeihen können, wenn die Philosophen *(hommes sages)* Könige oder die Könige Philosophen werden. Der erste Fall ist heutzutage nicht üblich, da die Königswürde erblich ist; darum — so führt der Verfasser weiter aus — ist aber der

Widerspruch, da sie offenbar nur dem Humanisten und Hellenisten zu teil geworden war.

zweite nicht unmöglich. Besonders wenn ein König von der Natur so reich begabt ist wie Franz I., kann er in seinem Staate „selige“ Zustände schaffen; er soll es nur wollen; er muss dahin streben, die schon angeborenen Keime gedeihlich zu entwickeln; dem glücklichen Volke wird dann nichts weiter übrig bleiben, als zu beten, dass die erreichte Glückseligkeit, der glorreiche Friede von Dauer sein möge.[1])

Nicht weise, sondern vernünftig soll der König sein; denn die Weisheit, die nach den Gesetzen der Natur und der göttlichen Dinge forscht, sich mit dem Unveränderlichen, dem Ewigen befasst, befähigt nicht zum Verständnisse des alltäglichen Lebens, seiner Bedürfnisse und des Schutzes vor der Not; sie weiht nicht in die Geheimnisse der politischen und ökonomischen Verwaltung ein; folglich ist sie zum Gedeihen eines Staates entbehrlich. Hat denn Thales gewusst, wie das Leben leichter und angenehmer gestaltet, wie in einem Staate die Zufriedenheit herbeigeführt werden kann?[2]) All' das aber, was die Weisheit nicht gibt, ist für einen Herrscher höchst notwendig, ja unentbehrlich. Wie soll er es nun anfangen, um die klare Einsicht in das Leben, in den Lauf der Dinge zu bekommen? Vorausgesetzt, dass der König die notwendigen Anlagen schon auf die Welt mitgebracht hat — denn das ist die erste Bedingung[3]) — soll er sich erst durch die Bildung über das durchschnittliche Mass erheben, er soll sich einen weiten Gesichtskreis verschaffen. Das erreicht er auf verschiedene Weise: eigene Erfahrung, gute Beispiele, Unterricht seitens der Gelehrten, die mit der Vergangenheit vertraut sind und das fleissige Lesen der Geschichte —, all' das trägt dazu bei.[4])

Besonders das letzte Mittel ist hoch anzuschlagen. Es ist mehr wert als einige grosse Lehrer zusammen; denn, wenn man weiss, was gewesen ist, urteilt man viel sicherer über die Gegenwart und auch die Zukunft ist weniger un-

---

[1]) *De l'Inst. du Prince*, p. 188 b ff.
[2]) Ibd., p. 190 b.
[3]) Ibd., p. 22 b.
[4]) Ibd., p. 191 a.

bestimmt.[1]) Durch die Kenntnis der Geschichte wird also ein König dem Janus, der zugleich vor und hinter sich sieht, ähnlich oder er gleicht sogar dem Argus, welcher nach allen Seiten zugleich sieht und daher nicht überrascht werden kann; denn nichts erhebt einen Menschen so hoch wie die Kenntnis der Welt und der menschlichen Natur.[2]) Ausserdem hat die Geschichte die gute Eigenschaft, dass sie viele glänzende Thaten und Persönlichkeiten schildert, und dadurch die Tugend, die sich in jedem edlen Herzen im Keime befindet, ermutigt und zur Thätigkeit anspornt. Auf diese Weise ebnet die Geschichte den Weg zum Ruhme und zur Unsterblichkeit.[3]) Freilich ist ihr nicht immer rückhaltloses Vertrauen zu schenken; denn es kommt sehr viel darauf an, von wem sie geschrieben ist. Der Geschichtschreiber soll mit der Schönheit der Darstellung auch Ernst und Würde verbinden, damit man bei seinem Werke gerne verweile, bevor man zu glauben beginnt. Wenn er parteiisch oder ungeschickt ist, entstellt er auch die schönste Wahrheit. Augustus hat daher recht gehabt, wenn er wünschte, dass von ihm nur die berühmtesten unter den Geschichtschreibern berichten möchten; sein Name, so fügte er hinzu, könne ebenso entstellt und erniedrigt werden wie ein Ring oder eine andere Kostbarkeit, die durch viele unbeholfene Hände gehe.[4]) Will man also über die Vergangenheit gehörig unterrichtet sein, so soll man Plutarch lesen; denn sowohl für die römische als auch für die griechische Geschichte ist er der hauptsächlichste Autor.[5])

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 27b.

[2]) Ibd., p. 47a.

[3]) Ibd., p. 27b.

[4]) Ibd., p. 31b. u. 95a.

[5]) Ibd., p. 17b. — Der Geschichte legt Budé in diesem Traktate eine ungemein grosse Wichtigkeit bei. So gab er ihm auch den Titel *Temoignage des temps* (s. unten, p. 91, Anm. 1, c.); wahrscheinlich folgte er hierin dem Beispiele Cicero's, der die Geschichte ebenfalls einmal *temoignage des temps* genannt hatte (p. 27a). Offenbar wollte Budé seiner Schrift einen historischen Charakter vindicieren, ja es enthält der zweite Teil vieles, was mehr in die Geschichte als in einen Traktat dieser Art gehört. Gegen das Ende der Schrift bringt der Ver-

Die unmittelbare Lektüre der Geschichte kann aber nur dann mit Erfolg unternommen werden, wenn man schon ein reifer, fertiger Mann ist wie Franz I.; sonst ist ein geschickter Lehrer notwendig, der die Aufmerksamkeit immer gespannt zu erhalten versteht und seine Lehre in klarer und verständlicher Weise dem Lernenden übermittelt.[1]) Nichts ist zu teuer, um sich einen solchen Lehrer zu verschaffen; besonders ein Fürst soll nach dem Preise nicht fragen. Dass bei der Wahl eines Lehrers die grösste Vorsicht geboten ist, versteht sich von selbst; denn von dem Lehrer hängt die Zukunft nicht nur eines Menschen, sondern eines ganzen Volkes ab. Was ein guter Lehrer vermag, sieht man am Beispiele Alexander's des Grossen, der gesagt haben soll, er verdanke wohl das Leben seinem Vater, aber es sei das Verdienst seines Lehrers Aristoteles, wenn er mit Ehren lebe und glorreich sterbe.[2]) Die Jugend ist die wichtigste Zeit des Lebens; darum soll man nichts versäumen, was den Jüngling auf das Gute lenken kann. Leider währt die Jugend nicht lange, und wenn man sie nicht zur rechten Zeit und in richtiger Weise ausnützt, ist sie einem Vogel ähnlich, der, einmal entflogen, nie mehr zurückkehrt. Im Alter, wenn der Regel nach Minerva den Platz der Venus einnimmt, weiss ein jeder, was gut oder schlecht, nützlich oder schädlich ist; aber dann ist es zu spät.[3]) Im Frühlinge säet derjenige, welcher im Herbst ernten will; in der Jugend lernt jener, welcher an das Alter denkt. Dies dürfen besonders die Könige nicht vergessen; denn für sie ist jeder Augenblick

---

fasser sehr ausführliche Berichte über Marius, Sulla und Mithridates, besonders aber über Pompeius (p. 160 a—165 a). Diese geschichtlichen Beigaben finden ihre natürliche Erklärung in dem ernsten Streben des Verfassers zu belehren und in seiner wenig empfehlenswerten Neigung zu Abschweifungen. Darüber darf man aber nie aus den Augen verlieren, dass, seiner ganzen Anlage nach, die *Institution* keinesfalls ein *geschichtliches* Werk sein sollte.

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 22 a.

[2]) «*Le feu Roy mon pere (disoit il) est cause que ie suis entre les viuans: mais mon precepteur est cause que ie viuray par honneur et que ie mourray en gloire au moyen de la doctrine que iay eue de luy*» (p. 188 b).

[3]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 55 a.

viel kostbarer als für andere Menschen. Sie sollen besonders lernen, die natürliche Neigung der Jugend zu weltlichen Vergnügen und Unterhaltungen zu bekämpfen, und bestrebt sein, sie nach Möglichkeit in das Vergnügen an ernster Arbeit zu verwandeln. Wer sich einmal an die Faulheit und Trägheit gewöhnt hat, befreit sich später sehr schwer von diesen Fehlern; wie sie aber für einen König, beziehungsweise für seinen Staat, verhängnisvoll sein können, ist kaum nötig hervorzuheben.[1]) Noch einen Vorzug hat die dem Studium gewidmete Jugend: sie bedarf später viel weniger der eigenen Erfahrung, die manchmal unangenehm, manchmal aber auch sehr teuer zu stehen kommt. Nun, wenn jemand berufen ist, nicht aus eigener, sondern aus der Erfahrung Anderer zu lernen, so ist es sicherlich der König; denn bei ihm handelt es sich nicht nur um seine Persönlichkeit, sondern auch um sein Volk.[2]) Ein gewissenhafter und seiner Aufgabe gewachsener Lehrer hat also dafür zu sorgen, dass die guten Anlagen eines zukünftigen Königs nicht ausarten, sondern fruchtbringend sich entwickeln.

Unter den Kenntnissen, die sich ein König aneignen muss, kommt gewiss nicht an letzter Stelle die Redekunst; denn ohne Beredsamkeit ist die Weisheit wie ein Schwert, das aus der Scheide nicht herausgezogen werden kann und daher zur Verteidigung nicht viel taugt.[3]) Wenn dazu auch freilich vor allem die Anlage gehört, so ist das Studium ebenfalls unentbehrlich. Ein Redner soll alle Wissenschaften kennen, alle Ereignisse der Vergangenheit im Gedächtnisse haben und, was das wichtigste ist, seine Rede dem Orte, der Zeit und den Zuhörern anzupassen wissen. Darum gibt es auch so wenige wirklich gute Redner.[4]) Besonders in den Staatsangelegenheiten ist die Redekunst von ungeheuerem Werte; denn nur mit ihrer Hilfe kann man die zweite der vier Bedingungen erfüllen, welche Perikles für einen Staatsmann aufstellt, nämlich 1. wahrnehmen, was für

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 53a.
[2]) Ibd., p. 55b. u. p. 97b.
[3]) Ibd., p. 41a.
[4]) Ibd., p. 39b.

den Staat nützlich ist; 2. dieses auch den Anderen klar machen; 3. durch Thaten beweisen, dass dem Staatsmanne das allgemeine Wohl am Herzen liegt, endlich 4. sich vor Geldsucht zu bewahren wissen und in keiner Staatsangelegenheit Gewinn für sich suchen. Wer nicht imstande ist zu sagen, was er im Sinne hat, gleicht demjenigen, welcher nichts im Sinne hat: wie könnte also ein Staatsoberhaupt der Beredsamkeit entbehren? [1])

Die erwähnten Kenntnisse verleihen einem Könige zugleich auch die Eigenschaften, die er als Mensch haben soll; doch genügen sie dazu nicht vollkommen. Vor allem liegen viele schädliche Keime in der menschlichen Natur; im Laufe der Jahrhunderte haben sich dann viele Irrtümer eingebürgert, sind so allgemein geworden, dass eine besondere Stählung des Geistes notwendig ist, um sich dagegen wehren zu können. Vollkommen kann man seine menschlichen Schwächen nicht abschütteln, obwohl es manche behaupten; aber man kann es in dieser Beziehung sehr weit bringen, wenn man dazu nur fest entschlossen ist; denn wie der Körper infolge vernünftiger Übung gedeiht und stärker wird, ebenso gedeihen und erstarken auch Seele und Verstand durch die Lektüre oder das Anhören der Worte über die Tugend, die Weisheit und die Philosophie, mit denen sich so viele grosse Geister befasst haben, um die Beziehungen des Menschen sowohl zu Gott als auch zu seinen Mitmenschen, Nächsten oder Fremden, zu bestimmen.[2]) Obwohl durch die Vorsehung hoch über alle Anderen erhoben, ist der König im Grunde doch nur ein Mensch; darum soll er danach streben, durch alles, was einen Menschen auszeichnet, seine Unterthanen zu übertreffen, um sich der hohen Macht, die ihm zu teil geworden ist, würdig zu zeigen. An Weisheit, Enthaltsamkeit, Gerechtigkeit, Mildthätigkeit und Menschlichkeit darf kein Unterthan reicher sein als sein König. Zur Entwicklung und Befestigung dieser Eigenschaften wird ihm aber das genannte Mittel von grossem Nutzen sein.[3])

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 40a.
[2]) Ibd., p. 8a ff.
[3]) Ibd., p. 11a und 103b.

Ausserdem ist die Gelehrsamkeit immer ein Segen; denn in der Jugend bedeutet sie Mässigkeit, im Alter Trost; in der Armut vertritt sie den Reichtum und im Reichtum dient sie als eine kostbare Zierde; daher ist sie auch denjenigen notwendig, welche Gott auf den Thron gesetzt hat [1]); ihnen vielleicht noch mehr als den anderen; denn je höher sie stehen, um so tiefer ist ihr Fall, wenn sie einmal herabstürzen.

Ist ein Fürst auf diese Weise mit allem gerüstet, was einem guten Herrscher geziemt, dann bleibt nur die Frage, wie er sich verhalten soll, um wirklich ein guter König zu werden. Die Antwort wird eine ausführliche sein müssen, weil auch die Pflichten eines Herrschers und die Fälle, die in einem Staate vorkommen können, zahlreich sind.

Vor allem soll man sich selbst achten, was freilich nur dann möglich ist, wenn man weder öffentlich noch im geheimen etwas thut, was die Verachtung verdient: das eigene Gewissen soll man also immer als Richter beiziehen; denn es hat neben seiner Unbestechlichkeit auch den Vorteil vor den anderen Richtern, dass man vor ihm nichts verbergen kann. [2]) Auf diese Weise ist der König am besten geschützt vor allerlei Willkürlichkeiten und Ungerechtigkeiten, zu denen ihn seine Macht sehr leicht verführen kann. Obwohl König, hat er kein Recht, etwas zu thun, was nicht ehrenvoll ist, da erlaubt und ehrenvoll nur das bleibt, was es seiner Natur nach ist; durch seine Stellung kann er seinen Thaten keinen anderen Charakter verleihen. [3]) Er könnte sich wohl darauf berufen, dass für ihn nicht dieselben Gesetze gelten wie für die Anderen, nur wäre dies eine schlechte Ausrede; denn wenn die Könige den irdischen Gesetzen nicht unterliegen, so geschieht dies deshalb, weil man voraussetzt, sie seien so vollkommen, von der Gerechtigkeit so durchdrungen, dass es nicht nötig sei, sie durch die Furcht vor der Strafe zu beschränken. [4]) Ein König würde also in Widerspruch mit

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 188 b.
[2]) Ibd., p. 143 a.
[3]) Ibd., p. 114 a.
[4]) Ibd., p. 11 a.

den Grundbegriffen, die an seinen Namen geknüpft sind, kommen, wenn er willkürlich und ungerecht handelte.[1]) Ausserdem gibt es aber doch ein Gesetz, dem sich auch die Könige nicht entziehen können, und vor welchem alle Menschen gleich sind: das ist die göttliche Gerechtigkeit. Früher oder später muss man der Vorsehung von seinen Thaten Rechenschaft ablegen, und wehe demjenigen, der ihre Gunst missbraucht hat; denn wenn sich diejenigen, denen Gott als seinen Vertretern auf der Erde die grösste Macht gibt, dieser Auszeichnung unwürdig zeigen, beraubt er sie aller Güter und aller Würden. Am ehesten erweist sich indes ein König der göttlichen Gunst unwürdig, wenn er ungerecht ist; denn die Gerechtigkeit geht in einem Staate über alles und von ihrer Aufrechterhaltung hängt das Ansehen eines Königs vor allem ab.[2]) Aber wenn es dieses höhere Gesetz auch nicht gäbe; wenn die Könige sich für ihre Handlungen absolut vor niemand zu verantworten hätten, sollten sie sich doch in ihrem eigenen Interesse den Gesetzen ihres Staates freiwillig unterwerfen; denn nichts wirkt auf das Volk so sehr wie das Beispiel seines Herrschers. Das gute Beispiel ist daher für einen König das beste Mittel, den Gesetzen und seinen eigenen Entschlüssen und Befehlen das notwendige Ansehen im Lande zu verschaffen; und wohl dem Staate, in welchem die Gesetze in Achtung stehen![3])

Durch seine Unterwerfung unter die Gesetze hat der König freilich noch nicht genug gethan; denn die Gesetze können nie alles voraussehen und umfassen; man kann vielfach fehlen, ohne sie zu verletzen. Wenn zum Beispiel der König nicht nach Verdienst, sondern nach anderen Rücksichten belohnt und auszeichnet, und dadurch mehr das Laster verbreitet, als er die Tugend erhebt, so thut er ein grosses Unrecht.[4]) Er muss sich daher sehr in Acht nehmen, weil die Folgen einer solchen Handlungsweise verhängnisvoll sein können. Der unbedeutende Mann, welcher nur durch die

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 18 b.
[2]) Ibd., p. 13 a, 9 b, 61 a und 114 b.
[3]) Ibd., p. 11 a.
[4]) Ibd., p. 11 b.

Gunst des Königs eine hohe Stelle bekleidet, kann in den Augen ernster Leute und guter Bürger an Achtung nichts gewinnen, weil sie nur das Verdienst schätzen: es leidet daran im Grunde nur das Ansehen der Stellung, die sich nach und nach dem kleinen Manne anpassen muss, damit er nicht einem Zwerge gleich erscheine, welchen man mit dem Schwerte Rolands umgürtete. Das ist aber nicht alles: wenn nämlich die Anderen sehen, dass nicht die Tugend und die Tüchtigkeit, sondern ganz andere Eigenschaften Auszeichnung und Belohnung verschaffen, verlassen sie den richtigen Weg und streben nur danach, sich auf die eine oder die andere Weise beim Könige beliebt zu machen. Wenn aber Taugenichtse die Oberhand gewinnen, kann man das Ende leicht voraussehen. Daher hat Alexander der Grosse recht gehabt, als er sagte, dass die Freigebigkeit zwei gleich grosse Fehler haben kann: der eine besteht darin, dem Unwürdigen zu geben, der andere darin, dem Würdigen nicht zu geben.[1]) Es ist freilich besser, gar nicht oder weniger belohnt zu werden, als einen Lohn zu bekommen, der grösser, als das Verdienst oder sogar ohne Verdienst ist; ein edler Mensch wird auch nie erlauben, dass das zweite vorkommt, besonders wenn die Auszeichnung eine auffallende ist. Aber nicht alle Menschen sind edel; im Gegenteil, die Mehrzahl ist nach Ehrungen begierig, fragt nicht viel, ob sie derselben würdig ist, und so bleibt es dem König allein überlassen zu prüfen und zu entscheiden.[2]) Dies ist ein neuer Beweis dafür, dass für einen König nicht das genügen kann, was für einen gewöhnlichen Menschen vollkommen hinreicht; während sich nämlich ein Unterthan darauf beschränken kann, sich selbst zu kennen, muss der Souverän aus allen Kräften danach streben, auch die Anderen zu kennen.[3])

Wenn es sich um eine wichtige Staatsangelegenheit handelt, soll der König immer selbst handeln; denn die

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 147 a.
[2]) Ibd., p. 145 b.
[3]) Ibd., p. 101 b.

königliche Majestät und die Ehrfurcht, welche sie einflösst, ist von der Krone und der Persönlichkeit des Königs so untrennbar wie der Schatten vom Körper und kann infolge dessen nicht auf diejenigen übergehen, welche der König bevollmächtigt, sei die Macht, die er ihnen gibt, noch so unbeschränkt. Im Kriege oder im Frieden begeht er also immer einen Fehler, wenn er eine wichtigere Sache, die er am besten selbst erledigen könnte, einem anderen überlässt, ebenso wie ein Mensch fehlt, welcher, seines persönlichen Wertes wegen, auf eine angesehene Stelle erhoben, seine Untergebenen das verrichten lässt, was er selbst machen sollte. Das ist schliesslich auch nicht im Interesse des Königs selbst; denn auf diese Weise kann er allmählich nur mehr dem Namen nach herrschen, kann nur eine Spiel-Figur werden, während sich seine Würdenträger nach und nach des Staatsruders bemächtigen. [1])

Allein der König kann auch nicht alles selber verrichten, weil es in einem Hause, wie es der Staat ist, sehr viel zu thun gibt: er braucht mindestens zwei Helfer, von denen der Eine die Arbeit aller Beamten beaufsichtigen würde, während der Andere für gute Entschlüsse und Befehle sowie deren Vollstreckung zu sorgen hätte. [2]) Dass der König bei der Wahl dieser hohen Würdenträger die grösste Vorsicht üben muss, ist selbstverständlich; denn von ihnen hängt es vielfach ab, ob man vom Könige selbst gut oder schlecht denken wird. Auch bei der Wahl anderer Staatsorgane muss er auf das sorgfältigste vorgehen, weil er sich ihrer Augen und ihrer Ohren bedient. Wie steht es mit einem Wanderer, der sich auf einem gefährlichen Abhange auf einen Stab stützt, welchen er vorher nicht erprobt hat? Setzt er sich nicht der Gefahr aus, in den Abgrund zu stürzen? [3]) Ausserdem verbreiten gewissenlose und untreue Beamte auch eine schlechte Meinung über den König, indem sie alle Schlechtigkeiten in seinem Namen ausüben und dadurch

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 59 b f.
[2]) Ibd., p. 54 a.
[3]) Ibd., p. 101 b.

seinen guten Ruf untergraben; wenigstens diejenigen, welche höhere Stellen bekleiden, soll der König unbedingt kennen.[1])

Die Geschichte zeigt, dass das Ende der Könige meistens an ihre Sitten und ihre Regierung erinnert; darum soll der König sehr viel darauf achten, was er selber thut, und was die Anderen in seinem Namen verrichten.[2]) Wie ein Ackermann bestrebt ist, das Unkraut aus seiner Saat auszujäten, so soll auch der König darauf bedacht sein, alle schädlichen und unmässigen Wünsche aus seinem Herzen auszurotten; denn nur in diesem Falle wird er sich den Interessen seines Landes vollständig widmen können; ausserdem ist es auch deshalb notwendig, weil das Beispiel eines Fürsten von grosser Wirkungskraft ist.[3]) Nicht selten kann man von den Sitten der Hofleute auf diejenigen ihres Fürsten schliessen, und manchmal spiegelt sich sogar in der Verdorbenheit der Unterthanen nur die Sittenlosigkeit des Fürsten ab.[4]) Nichts kann ein Geheimnis bleiben, was an einem Hofe vorgeht, weil alle Augen darauf gerichtet sind; wenn also der König nicht die verkörperte Ehrlichkeit ist, so wird sein Volk ein schlechtes Vorbild zur Nachahmung haben.[5]) Durch seine Unbesonnenheit bringt aber der König auch sich selber Schaden: nicht nur seine moralische Verkommenheit, sondern jedes unvernünftige Wort, das er ausspricht, untergräbt sein Ansehen und hat den Ungehorsam der Unterthanen zur Folge. Darum soll er lernen, sich im Zorne zu beherrschen und weder durch Worte noch Bewegungen seine Aufregung merken zu lassen; denn bittere Reue begleitet gewöhnlich jede unüberlegte Handlung.[6]) Damit ist freilich nicht gesagt, dass der König nicht zürnen soll. Es wäre weder recht noch möglich, sich den Schlechten gegenüber ebenso zu benehmen, wie gegen die Guten; ausserdem

---

1) *De l'Inst du Pr.*, p. 109 b f.
2) Ibd., p. 60 b und 61 a.
3) Ibd., p. 58 b.
4) Ibd., p. 100 b.
5) Ibd., p. 100 b und p. 62 b.
6) Ibd., p. 124 a.

geben diejenigen, die nie in Zorn geraten, ein schlechtes Zeugnis sowohl von ihren Neigungen als auch von ihrem Charakter [1]; nur soll der König auch im Zorne seine Würde zu bewahren wissen; darauf allein kommt es an. [2])

Der König soll sein Volk als eine grosse Familie und sich selbst als Vater derselben betrachten; das ist in der That das richtige und das wünschenswerte Verhältnis zwischen beiden. Hiemit ist zugleich genau vorgeschrieben, was einem Könige obliegt und wonach er zu trachten hat. Die väterliche Fürsorge und Liebe für das Volk sind also untrennbar von der königlichen Majestät; darum sind die Unterthanen aber auch verpflichtet, ihrem Fürsten zu gehorchen und ergeben zu sein. Diese Gegenseitigkeit der Pflicht hat gewissermassen in der Entstehung der königlichen Würde ihren Ursprung, nämlich in jenem Akte, durch welchen sich eine grosse Anzahl von Menschen freiwillig und einstimmig der eigenen Freiheit begab, um die Vertretung und die Verteidigung ihrer Rechte in die Hände eines Menschen, eines zukünftigen Vaters zu legen. [3]) Wie aber ein Familienhaupt die älteren Mitglieder immer um Rat befragt, so soll auch der König nicht nur nach seinem Gutdünken handeln; denn es kann vorkommen, dass er sich irrt. Der Voraussetzung nach ist er wohl der beste unter allen, aber darum hört er doch nicht auf, ein Mensch zu sein; andererseits soll man auch die soeben angedeutete, freiwillige Entsagung der Unterthanen nicht absolut nehmen; denn freiwillig macht sich niemand zum Sklaven. [4]) Nicht dadurch also, dass er seinem Volke Furcht einflösst, von einem grossen Haufen bewaffneter Begleiter umgeben erscheint oder sich nur auf hohem Stuhle sitzend dem Volke zeigt, wird ein König seine Majestät bewahren, sondern durch die Milde und die Nachsicht, die neben der Gerechtigkeit einem Familienvater eigentümlich sind. [5]) Auch Strafen soll es geben, aber von

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 180 a f.
[2]) Ibd., p. 135 b.
[3]) Ibd., p. 18 a ff.
[4]) Ibd., p. 84 a und 84 b.
[5]) Ibd., p. 137 a.

ihnen wird man nur dann Gebrauch machen, wenn sie wirklich verdient sind.[1]) Es gibt sogar Fälle, wo sie, wenn auch verdient, im Interesse des Königs selbst unterbleiben sollen. Wenn zum Beispiele viele Unterthanen auf einmal dieselbe Strafe verdienen, wird der König durch ihre Bestrafung die Zahl seiner Feinde nur vervielfachen. Wie man in einem ähnlichen Falle verfahren soll, zeigt am besten das Beispiel des Pompeius, der alle Papiere des Sertorius, die viele angesehene Römer blossstellten, verbrennen liess, ohne sie gelesen zu haben, nur um dem Bürgerkriege ein Ende zu machen. Hätte er nicht so gehandelt, so wäre es ihm ergangen, wie denjenigen, die es vor Herkules unternommen hatten, die Hydra zu enthaupten.[2]) Mit einem Worte, die Könige sollen sich darüber klar sein, dass ihr Ruhm vom Volke abhängt.[3])

Wenn sich dem Könige die Gelegenheit zu einer Handlung bietet, welche der Allgemeinheit zum Wohle gereichen würde, so soll er sie nicht versäumen; denn er weiss nicht. ob sie je wiederkehrt. Er soll sich besonders gewöhnen, nach dem Ausspruche Sallust's zu handeln, nämlich zuerst gut zu überlegen, nachher aber energisch ans Werk zu gehen; sonst kann er trotz bester Anlage einer Weide gleichen, deren Blüten sich nie bis zur Frucht erhalten.[4])

Die Unsterblichkeit, den Ruhm nach dem Tode, soll der König stets anstreben; denn das menschliche Leben ist, wie Leonidas einmal schön bemerkt hat, ein Geschenk der Natur, welches allen gemeinsam ist; das Leben nach dem Tode wird aber nur demjenigen zu teil, der es durch seine Verdienste erwirbt.[5]) Um sich den Ruhm nach dem Tode zu sichern, verachten edle Menschen nicht nur alle Güter des Lebens, sondern auch das Leben selbst, indem sie vorziehen, nach dem Tode gefeiert zu werden, als unbedeutend

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 163 b.
[2]) Ibd., p. 162 b ff.
[3]) Ibd., p. 19 a.
[4]) Ibd., p. 53 a ff.
[5]) Ibd., p. 95 b.

und unbekannt zu leben.[1] Für einen König ist es indessen unmöglich, diesen Ruhm durch seine Macht zu erzwingen. Die Geschichte verzeichnet genau die Thaten und beurteilt sie unparteiisch und unerschrocken; denn wenn auch die einheimischen Geschichtsschreiber aus Angst manchmal die abstossende Wahrheit beschönigen, so haben die ausländischen keinen Grund zur Schmeichelei.[2] Aber nicht nur weil das Urteil der Geschichte unbestechlich ist, sollen die Könige mustergültig sein; auch der Ursprung ihrer Macht aus der göttlichen Vorsehung soll für sie ein Ansporn sein, um die körperlichen Genüsse der Masse zu überlassen und sich durch Grossmut und starken Willen hoch über die anderen zu erheben.[3] Der Weg zum Ruhme ist freilich verschieden: Titus Livius ist ebenso berühmt wie diejenigen, über die er geschrieben hat.[4] Es scheint jedoch, als ob sich ein König vor allem durch viele siegreiche Kriege den Ruhm sichern könne; nichts ist aber verkehrter als dies; denn erstens hängt der Ausgang eines Krieges meistens vom Zufalle ab; dann sind aber die geschickte Erhaltung des Friedens, die Einführung guter Gesetze und eine vernünftige Verwaltung mindestens ebenso ruhmreich wie ein durch Menschenopfer erfochtener Sieg.[5] Auch kann man durch Klugheit und Beredsamkeit viel mehr erreichen, als durch Blutvergiessen[6]; darum soll man es zuerst mit diesen Mitteln versuchen. In einen Krieg soll man sich überhaupt nie einlassen, wenn die Sache friedlich beigelegt werden kann, möge dies auch längere Zeit in Anspruch nehmen und teuerer zu stehen kommen; denn das Menschenleben ist immer am teuersten.[7] Besonders darf ein christlicher Fürst nicht vergessen, dass es ihm nur erlaubt ist, gegen die Ungläubigen und gegen Angreifende zu kämpfen.[8]

---

[1] *De l'Inst. du Pr.*, p. 20 b.
[2] Ibd., p. 62 b.
[3] Ibd., p. 64 a und b.
[4] Ibd., p. 21 a.
[5] Ibd., p. 125 b f.
[6] Ibd., p. 141 b ff.
[7] Ibd., p. 150 a ff.
[8] Ibd., p. 126 a.

Leider lässt sich der Krieg nicht immer vermeiden: darum muss derjenige, welcher von den Grenzen der König- und Kaiserreiche reden will, unbedingt das Schwert in der Hand haben, da die Länder öfter nach der Stärke als nach der Gerechtigkeit verteilt werden. [1]) Wenn also einmal der Krieg unvermeidlich wird, so soll der König wissen, welche Regeln zu beobachten sind. Vor allem soll er selbst zugegen sein; denn die Anwesenheit des Königs flösst den Soldaten Mut ein. Antigonus II. hat seinem Admirale, der ihn darauf aufmerksam machte, dass die Feinde viel mehr Schiffe und eine viel grössere Kriegskraft besässen, mit Recht antworten können: seine Anwesenheit allein bedeute mehr als eine grosse Anzahl von Schiffen. [2]) Die grösste Unbesonnenheit und Thorheit wäre es aber, wenn der König, persönlich in den Kampf tretend, sich geradeso den Gefahren aussetzen wollte, wie ein gewöhnlicher Soldat; denn sein Leben kann nie demjenigen eines Soldaten gleichgestellt werden. Wie einem Helden ein Heldentod geziemt, so soll auch ein König nur als König sterben. [3]) Ausser der Tapferkeit sind im Kriege auch die Einsicht und die Geduld notwendig, und ein geschickter Kriegsherr, der sein Ziel genau kennt und auf sich selber fest vertraut, wird sich nie darum kümmern, was die Unerfahrenen von seiner Art und Weise halten: es ist immer besser, einen vorübergehenden Tadel und ein ewiges Lob zu ernten als umgekehrt. [4]) Wenn die Niederlage sicher ist, so ist es nicht nur keine Schande, sondern es ist viel eher eine Pflicht, sich zurückzuziehen. Ebenso soll man sich zurückziehen, wenn ein teuer bezahlter Sieg in Aussicht steht, da auf einen solchen Sieg gewöhnlich die Niederlage folgt. [5])

Die Könige haben zweierlei Freunde: die einen sind deshalb ihre Freunde, weil sie Könige sind, die anderen sind es aus persönlicher Zuneigung. Freilich sind diese letzteren

---

[1]) *De l'Inst du Pr.*, p. 183 a.
[2]) Ibd., p. 115 b.
[3]) Ibd., p. 151 b.
[4]) Ibd., p. 133 a ff.
[5]) Ibd., p. 116 a u. 132 a.

sehr selten; wohl aber dem Fürsten, welcher auch nur einen solchen Freund besitzt! Auf diese Weise hat er eine doppelte Möglichkeit, die volle Wahrheit zu erfahren, da ein ihm ergebenes Herz für ihn wacht.[1]) Denn die Könige sind auf alle Fälle durch ihre Stellung selbst dazu verurteilt, von der Wahrheit über sich ferngehalten zu werden: ihre Hofleute teilen gewöhnlich nur das mit, was man Gutes von ihnen sagt, das Schlechte verschweigen sie aber immer; die Anderen wagen auch nicht, ihnen offen zu sagen, was man von ihnen denkt; so ist für sie ein wahrer Freund das einzige Mittel, die Wahrheit zu ermitteln, falls sie nicht auf den Ausweg verfallen, in einer Verkleidung mit Leuten zu verkehren; allerdings setzen sie sich dabei allerhand Gefahren aus.[2]) Plutarch bemerkt daher mit Recht, dass die fürstlichen Kinder, wie überhaupt die Kinder grosser Herren, nur gut reiten lernen, da das Pferd, ohne sich darum zu kümmern, wer auf ihm sitzt, einen jeden abwirft, der nicht gut reiten kann: in anderen Sachen bleiben sie aber zurück; denn ihre Lehrer loben und billigen alles, was sie sagen, statt sie zu verbessern und sie was tüchtiges zu lehren: beim Ringen fällt ihr Gegner, wenn er auch stärker ist, und beim Wettlauf bleibt wiederum der Nebenbuhler zurück, wenn er auch schneller laufen kann.[3]) Die Könige sind überhaupt zu bedauern, wenn man bedenkt, welchen Gefahren sie seitens der Schmeichler ausgesetzt sind: einerseits kitzeln diese die Eitelkeit des Königs und verleiten ihn dadurch zu schlechten Thaten, andererseits richten sie selber, wenn sie sich einmal die Gunst des Königs gesichert haben, durch eigene Schlechtigkeit grosses Unheil an.[4]) Daher der Ausspruch Epikur's, der Unterschied zwischen einem Raben (κόραξ) und einem Schmeichler (κόλαξ) bestehe nur darin, dass der erstere die Augen toter Menschen aushacke, also dann, wenn sie nicht mehr geschädigt werden können, während der zweite die Augen lebendiger Menschen blende und ihnen das Herz und

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 107 b ff.
[2]) Ibd., p. 116 b ff.
[3]) Ibd., p. 119 a.
[4]) Ibd., p. 115 a u. b.

die Seele verderbe.[1]) Doch kann der Fürst, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, die Wahrheit erfahren, wenn er solche Bücher liest, die über die Regierung eines Volkes handeln; denn da wird er manches finden, was seine Ratgeber aus Furcht, in Ungnade zu fallen, verschweigen.[2])

Ein König soll tapfer, offen und edel sein, wenn auch diese Eigenschaften allein nicht immer genügen. Manchmal hilft die Schlauheit mehr als die Tapferkeit und manchmal verdienen die Leute nicht, dass man sich ihnen gegenüber offen und edel zeigt. Der König soll also nach Umständen das Fell des Löwen oder des Fuchses anzuziehen bereit sein.[3]) Manchmal wird auch auf den Augenblick guter Laune des Königs geradezu gelauert, um ihm ein gewisses Versprechen zu entlocken. Soll er dann sein unter solchen Umständen gegebenes Wort halten? Gewiss nicht; denn derjenige, welcher seine Schwäche planmässig ausnützt, verdient keine Rücksichten, überhebt ihn vielmehr aller Skrupeln. die ein König, wenn es sich um sein Wort handelt, haben muss. Am besten ist es freilich, wenn der König so auf der Hut zu sein versteht, dass man ihm keinenfalls ein Versprechen, welches er nicht halten möchte, abzwingen kann.[4])

Endlich sollen die Könige lernen, ihre Wünsche zu bezähmen, da allzu grosse Begierde nach Eroberungen und Ruhm in der Regel zu nichts Gutem führt. Das ist freilich nicht leicht, besonders wenn Fortuna geneigt ist; darum ist aber dieser Sieg über sich selbst um so lobenswerter.[5]) Es ist besser, etwas zu verlieren, was man nicht mit Ehren und ohne grosse Gefahr halten kann, als aus Hartnäckigkeit alles auf das Spiel zu setzen und alles zu verlieren. Die Hälfte ist, wie Hesiod schön bemerkt, mehr als das Ganze; nur dass es auch die weisesten Männer nicht einsehen können.[6]) Ausserdem ist das Schicksal nicht beständig; ein

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 119b.
[2]) Ibd., p. 81b ff.
[3]) Ibd., p. 182b.
[4]) Ibd., p. 178a.
[5]) Ibd., p. 121a u. 149a.
[6]) Ibd., p. 132b.

König kann alles erleben, kann vom grössten Glanze in das tiefste Elend gestürzt werden; die Anekdote von Krösus und Solon ist nicht das einzige Beispiel dafür. Die Könige dürfen also nicht vergessen, dass irdische Güter vergänglich sind, dass die von Gott gegebene Macht auch wieder entrissen werden kann, wenn man sie unvernünftig gebraucht. [1])

Desgleichen sollen die Könige daran denken, dass sie Menschen, dass sie also sterblich sind. Soll man dafür besondere Beispiele anführen? Ist Alexander nicht in seinem dreiunddreissigsten Lebensjahre, nachdem er fast die ganze Welt erobert hatte, gestorben? Hat Cäsar nicht im Augenblicke, als er auf dem Gipfel seiner Macht und seines Ruhmes stand, die rächende Hand des Brutus empfunden? Und welche Eitelkeit! Pyrrhus, der bekannte Kriegsheld und unersättliche Eroberer, fällt von einem Ziegel getroffen, den ein Weib auf ihn geworfen hatte. Die Hand des Allmächtigen erreicht einen jeden, der sich in seiner Grösse vergisst und die Grenzen des Erlaubten, des Menschlichen überschreitet; darum soll der König, wenn ihm auch alles gelingt, immer die Nichtigkeit des Lebens vor Augen haben. [2])

Zum Schlusse wird auf Pompeius hingewiesen, oder genauer auf das, was Lucanus im neunten Buche seiner Pharsalia über ihn sagt. Ein besseres Beispiel zur Nachahmung kann einem Prinzen kaum empfohlen werden, meint der Verfasser [3]); darum gibt er die betreffende Stelle, gewisser-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 187 a, 184 a und b.

[2]) Ibd., p. 143 a und b.

[3]) Ibd., p. 174 b (fehlerhaft bezeichnet als 166; cf. unten p. 105): «*Toutesfoys la gloire de Pompée le grand semble selon le tesmoignage des histoires estre vne serenité de renommée sans aucune nubilosité de vergoigne, et de reproche, et me semble la vie de luy estre vn vray exemple et protocolle de vertus, et conditions necessaires a tous grans personnages, qui ont desir d'auoir en leur vie la faueur et amour du monde, et par leur trespas de laisser regret lamentable, et douloureux au peuple, avec doulce memoire de leurs gouuernemens, et recommandable entre toutes manieres de gens. Et ne puis comprendre quant a moy, ne conceuoir choses, dont vn grand prince accomply par accumulation de dons, et de grace de dieu et de fortune peust mieux, et plus facilement meriter*

massen als den Abschluss der dargestellten Ansichten, dem Inhalte nach wieder und spricht somit sein Ideal ganz bestimmt aus.[1])

Wie man aus dieser Darstellung ersieht, lässt sich Budé in die Erörterung der besten Staatsform, der besten Staatseinrichtungen so viel wie gar nicht ein. Nur einmal bemerkt er unter Berufung auf Aristoteles, dass ein gut eingerichtetes musterhaftes Königreich die beste Staatsform sei, und zwar deshalb weil es einer Familie gleiche[2]); aber auch diese Bemerkung ist nur eine zufällige, nebenher gemachte. Er hat, wie gesagt, für dieses Thema keine Worte. Das mag Zufall sein; es ist aber auch möglich, dass er ein längeres Verweilen bei diesem Gegenstande für überflüssig hielt, weil er mit den staatlichen Einrichtungen Frankreichs zufrieden war. An einer Stelle, wo er davon handelt, unter welchen Bedingungen ein Staat am längsten dauern könne, sagt er z. B. ausdrücklich, dass Frankreich *«a ia duré longuement en prosperité»*.[3]) Freilich spendet er manches Lob, welches gewiss bis zu einem gewissen Grade diesen Staatseinrichtungen gebührt, nur den Königen, weil er allzu sehr bestrebt ist, ihre Verdienste hoch anzuschlagen. Seine Zufriedenheit mit den damaligen Verhältnissen in seiner Heimat, soweit es sich um den Staat allein handelt, kommt ferner deutlich zum Ausdrucke bei dem von ihm angestellten Vergleiche zwischen Frankreich und Deutschland, welcher ganz zu Gunsten des ersteren ausfällt. Der Körper des französischen Königreichs, so bemerkt er, sei in jeder Beziehung vollkommen[4]), wie ja

---

et acquerir grans loz que de suiure, et imiter, et prendre par exemple d'emulation ce que Lucain dict de Pompée, comme dessus est descript, soit qu'il soit vray, ou qu'il ait ésté bien inuenté»

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 171 a f. (fehlerhaft bezeichnet als 163).

[2]) Ibd., p. 190 a.

[3]) Ibd., p. 182 a.

[4]) L. c. p. 139 b: *«Ainsi peult on dire de la Germanie qu'elle a bras, mains, et iambes tant bien formées que l'on peult dire, mais elle n'a pas la partie du corps si accomplie. que la France, ou se prennent les munitions, et ou viuandiers se fournissent: ce que le corps du Royaulme de France peult avoir sans aide exterieure lequel est accomply en toutes choses comme il est euident a tous.»*

auch schon vor ihm Machiavelli Frankreich als einen gut eingerichteten und trefflich regierten Staat bezeichnet hatte.[1])

2. Verhältnis zu Erasmus und Machiavelli.

Der doppelte Charakter seines Werkes lässt sich nicht verkennen: in der Hauptsache enthält es die Ansichten des Gelehrten, des Humanisten, welcher von der strengsten Moral ausgeht; daneben kommt aber auch der auf das Praktische gerichtete Sinn des Politikers zum Ausdruck. Es nimmt also die *Institution* eine Mittelstellung ein zwischen der *Institutio Principis Christiani* des Erasmus und dem *Principe* Machiavelli's. Gerade in der gelungenen Verschmelzung des Idealen mit dem Praktischen liegt das Hauptverdienst des Buches. Der Vergleich mit den soeben genannten Werken ist auch mit Rücksicht auf die Zeit der Entstehung von Interesse. Wie bekannt, erschien die *Institutio Principis Christiani* im Jahre 1516[2]), und auch *Il Principe*, obwohl als selbständiges Werk erst 1531 erschienen, ist schon im Jahre 1513 verfasst worden[3]); die Abfassung dieser drei Werke fällt also so ziemlich in dieselbe Zeit.

Mit Machiavelli ist ihm nur der praktische Sinn gemeinsam. Im übrigen ist der Unterschied zwischen ihnen so gross, dass er grösser kaum sein könnte. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass Machiavelli Alexander Borgia als Muster empfiehlt, während das Ideal Budé's eine poetische Gestalt ist, nämlich der von Lucan besungene Pompeius. Dort wo sie anscheinend übereinstimmen, ist dennoch der Unterschied bei näherer Betrachtung unverkennbar. So sind z. B. beide der Meinung, dass der König, je nach Bedürfnis, das Fell des Fuchses oder des Löwen anziehen und das gegebene Wort nur dann halten soll, wenn er davon keinen Schaden hat.

---

[1]) *Il Principe* p. 36 a: «*Intra gli Regni bene ordinati, e governati à nostri tempi è quello di Francia.*» — Cf. ibd. noch p. 36 b.

[2]) Laur, *Érasme* etc., II, p. 459 f.

[3]) Siehe Villari, *Machiavelli* etc. II, p. 359 ff.; Laur, l. c. II, p. 460 gibt das Jahr 1514 an; vgl. auch Gaspary II, 679 f.

Aber Budé's Begründung ist von derjenigen Machiavelli's grundverschieden. Wie dieser, so billigt auch Budé den Krieg und erteilt sogar einige Ratschläge über Kriegführung; aber nach ihm ist der Krieg nur gegen die Ungläubigen oder im Falle der Verteidigung zulässig (siehe oben S. 61 f.). Machiavelli dagegen empfiehlt seinem Fürsten in erster Linie die Übung im Kriegführen, ja sogar die Enthaltung von allem, was mit der Kriegskunst in keinem Zusammenhange steht.

Es ist nicht nötig, die Unterschiede zwischen beiden noch ausführlicher hervorzuheben, da Tendenz und Gedankengang Machiavelli's hinreichend bekannt sind. Um so nachdrücklicher müssen wir aber den grossen Unterschied zwischen den Zwecken hervorheben, welche Budé und Machiavelli verfolgen. Während der erstgenannte den Fürsten eines bereits gut eingerichteten Staates im Auge hat, will Machiavelli einen Fürsten belehren, welcher einen Staat erst schaffen soll oder ihn soeben geschaffen hat.

Mit Erasmus ist die Gemeinsamkeit der Gedanken viel grösser, da auch er die Moral, und zwar die strenge christliche, zum Ausgangspunkte seiner Betrachtungen nimmt und auch sonst manche Übereinstimmung mit Budé aufweist. Der Vergleich ihrer hier in Frage stehenden Schriften kann, in Bezug auf den Inhalt, nur zu Gunsten Budé's ausfallen. Erasmus' Traktat entbehrt jeder realen Grundlage. Einmal entschlossen, für den christlichen Fürsten zu schreiben, verliert er die christliche Lehre nicht mehr aus dem Auge, führt sie sogar so folgerichtig durch, dass ein solcher von ihm als Muster hingestellter christlicher Staatsmann oft einen geradezu lächerlichen Eindruck hervorruft. Auch er legt den bekannten Gedanken Plato's zu Grunde: „Wer kein Philosoph ist, kann kein Fürst, sondern nur ein Tyrann sein“ [1]; daran knüpft er aber dann sofort die Bemerkung, dass die Ausdrücke Philosoph und Christ nur in der Form verschieden, im Grunde jedoch gleichbedeutend seien. [2]) Dass eine

[1]) *Inst. Pr. Christ.*, p. V und p. 10: «*Ni philosophus fueris, princeps esse non potes, tyrannus potes.*»

[2]) *Inst. Pr. Christ.*, p. 10: «*Vocabulis diuersum est, caeterum re idem esse philosophum, et esse Christianum.*»

solche Ansicht zu vielen verkehrten und unpraktischen Schlüssen führen muss, liegt auf der Hand. So gibt denn auch Erasmus allen Ernstes seinem Fürsten den Rat, die Herrschaft niederzulegen, wenn er sein Reich ohne Menschenopfer nicht verteidigen könne.[1]) Der Gehorsam gegen die Beamten, die Achtung vor dem Könige, die Entrichtung der Steuern, obwohl im Evangelium und den Briefen der Apostel empfohlen, sind nach Erasmus nur der Heiden würdig, deren Fürsten da eigentlich auch gemeint sind, da es zu jener Zeit keine christlichen Herrscher gab.[2]) Solche Aussprüche lassen deutlich genug erkennen, welcher Geist in diesem Buche weht. Bei näherer Betrachtung sehen wir, dass Erasmus in der nichtchristlichen Welt gar kein empfehlenswertes Beispiel findet; statt die heidnischen Fürsten nachzuahmen, sollen sich die christlichen Herrscher so sehr von ihnen unterscheiden, wie sich eben ein Christ von einem Heiden unterscheidet.[3]) Dergleichen Ausführungen erinnern an den theologischen Fanatismus der mittelalterlichen Autoren und legen zugleich von dem mangelhaften Verständnis des Erasmus für politische Fragen ein sprechendes Zeugnis ab. Sich soweit von der Wirklichkeit zu entfernen, ist jedenfalls kein Verdienst, zumal es auch die strengste Moral nicht mehr verlangt. Man könnte wohl die Sache ganz anders auffassen, wenn sein Urteil auch über die christliche Periode so abfällig wäre; dann wüsste man wenigstens, dass für Erasmus in der Geschichte kein Beispiel gut ist; man könnte folglich feststellen, dass sein Werk nur ein geistreiches Gedankenspiel ist, welches

---

[1]) Ibd. p. 15. «*Denique non potes tueri regnum, nisi violata iustitia, nisi magna sanguinis humani iactura, nisi religionis ingenti dispendio: depone potius ac cede tempori.*»

[2]) *Inst. Pr. Chr.*, p. 37: «*Ne te fugiat, quicquid in euangelicis aut apostolicis literis de tolerandis dominis, de parendo praefectis, de honorandis regibus, de pendendo tributo dictum est, id ad ethnicos principes esse referendum: quod ea tempestate nondum essent ulli Christiani.*»

[3]) Ibd. p. 13: «*Quoties venit in mentem, te principem esse, pariter succurrat etiam illud, te Christianum esse principem, ut intelligas te a laudatis quoque ethnicorum principibus tantum oportere abesse, quantum abest ab ethnico Christianus.*»

auf der Wirklichkeit weder beruht, noch darauf zu beruhen Anspruch erhebt, und damit wäre die Sache erledigt. Da er aber von dem christlichen Teile der Geschichte gar nicht spricht, so könnte man mit Recht voraussetzen, dass er mit demselben zufrieden ist. Wie das wiederum seinerseits christlich wäre, sieht man am besten an dem Umstande, dass Machiavelli gerade in der christlichen Geschichte die passendsten Beispiele für seine Lehre findet oder genauer aus denselben seine Lehre zieht. Diese Religiosität ist bei Erasmus um so sonderbarer, als sie gerade in einer Zeit zum Ausdruck kommt, wo man aus allen Kräften bemüht ist, die Kenntnis des Altertums auch auf die Politik anzuwenden.[1]) Ohne Frage ist das christliche Prinzip ein ganz geeigneter Ausgangspunkt für die Betrachtungen eines Humanisten; aber das patriotische Gefühl und die Kenntnis der Wirklichkeit machen gewisse Abweichungen von demselben unentbehrlich. Wenn nun Erasmus der christlichen Lehre bis zum Ende treu bleibt, ja sogar höhere Anforderungen stellt als Christus[2]), so ist das nur ein Beweis, dass ihm sowohl das patriotische Gefühl als auch die Kenntnis der Wirklichkeit vollständig fehlen. Darin liegt eben der hauptsächlichste Unterschied zwischen dem Traktate des Erasmus und demjenigen Budé's. Dieser hebt z. B. auch hervor, dassdas Menschenleben teuer ist, er empfiehlt möglichste Schonung desselben; er geht in der Schätzung des Friedens so weit, dass er sogar naiv erscheint[3]), gibt aber doch zu, dass auch Fälle vorkommen können, wo der Krieg unvermeidlich ist, z. B. wenn der Feind die Grenzen des Vaterlandes überschreitet. Sein patriotisches Gefühl erlaubt ihm nicht, im Falle des Angriffs ein Zurückweichen zu empfehlen,

---

[1]) Siehe Villari, l. c. II, p. 240.

[2]) Vgl. oben p. 69 Anm. 2.

[3]) Er erwähnt z. B., dass zur Zeit des Augustus dauernder Friede geherrscht habe und fügt dann hinzu (p. 127 b): «*A ceste cause en paix vniverselle, et comme ie crois, ecumenique soubz luy nasquit nostre saulueur Jesu christ: mais il ne souffrit pas la mort salutaire pour nous de son Temps, mais soubz Tyberc son successeur.*»

und seine Erfahrung führt ihn zu der Bemerkung, dass die Waffenkunst nicht vernachlässigt werden dürfe, da über die Grenzen eines Landes öfter die Stärke als die Gerechtigkeit entscheide. Daher seine Ratschläge über das Benehmen des Fürsten im Kriege.[1]) Er verkennt also die Bedürfnisse des wirklichen Lebens keineswegs; eher ist er bereit, sein Ideal zu opfern, wenn die Notwendigkeit es erheischt.

Im übrigen stimmen die Ansichten beider Humanisten vielfach überein, da ja auch Budé, wie wir schon hervorgehoben haben, die Moral zum Ausgangspunkte seiner Betrachtungen nimmt und da auch er einer Politik das Wort redet, wie sie sein sollte und nicht wie sie in Wirklichkeit ist. Der Umstand, dass beide Humanisten oft aus derselben Quelle, namentlich aus Aristoteles, schöpfen, trägt noch dazu bei, eine Gemeinsamkeit der Anschauungen herbeizuführen. Ferner muss hervorgehoben werden, dass beide vom Fürsten verlangen, seinen Unterthanen gegenüber das zu sein, was ein Vater seinen Kindern ist.[2])

Die Unterschiede zwischen beiden Traktaten sind mehr formeller Art. Während z. B. Erasmus aus seiner Verabscheuung des Heidentums kein Hehl macht, sie vielmehr überall und stark zum Ausdruck gelangen lässt, entlehnt Budé gerade den heidnischen Zeiten die zahlreichen Beispiele, mit denen er sein Buch gefüllt hat; der christlichen Geschichte entnimmt er dagegen kein einziges Beispiel. Auch das Ideal seines Fürsten findet er, wie wir gesehen haben, in dem Bilde, welches ein heidnischer Dichter, Lucan, von einem Heiden, Pompeius, entworfen hat. Dabei ist er jedoch kein schlechter Christ; im Gegenteil, er zieht oft das Christentum als Massstab der Beurteilung für die Heiden herbei — man erinnere sich an seine Aufzählung der guten Eigenschaften des Kaisers Titus[3]) — wie er auch die von ihm sonst verabscheuten Kriege für erlaubt hält, wenn es

---

[1]) Siehe oben, p. 62.
[2]) Budé, l. c., p. 190 a, und Erasmus, l. c., p. 28.
[3]) *De l'Inst. du Prince*, p. 84 a.

sich um die Verteidigung oder um die Verbreitung des Christentums handelt.[1])

Ausserdem hält Budé bei der Beurteilung einzelner geschichtlicher Persönlichkeiten gewöhnlich an der Überlieferung fest. Er lässt dem Alexander von Macedonien den Beinamen des Grossen, nicht nur weil dieser Titel einmal üblich sei, sondern weil er ihm wirklich gebühre; und wenn er dem Fürsten zeigen will, dass der Mensch nicht lange zaudern dürfe, weil man nicht wisse, ob er das Versäumte in Zukunft nachholen könne, so wird wieder auf Alexander den Grossen hingewiesen, welcher nicht so berühmt geworden wäre, wenn er nur ängstlich und zögernd auf Eroberungen gesonnen hätte.[2]) Das verhindert freilich den Verfasser nicht, dasselbe Beispiel auch einmal umgekehrt anzuführen, nämlich dort, wo er von der Eitelkeit irdischer Dinge spricht; aber auch in diesem Falle thut er es mit derselben Pietät für Alexander wie sonst. Ganz anders verfährt Erasmus. Ihm gilt das überlieferte Urteil soviel wie nichts; es scheint sogar, dass er aus dieser Nichtbeachtung eine besondere Tugend macht; jedenfalls ist seine Beurteilung geschichtlicher Thatsachen eine höchst auffallende. Wenn er z. B. Alexander den Grossen auch erwähnt, so thut er es nur, um vor der Nachahmung desselben zu warnen[3]); ihn als Muster in irgendwelcher Beziehung zu empfehlen, vermeidet er sorgfältig. Er geht in dieser Hinsicht so weit, dass er sogar vor dem Satze „*Beispiele grosser aber verrückter Fürsten*“ [4]) nicht zurückschreckt. Es ist dies schliesslich nur eine Folge seines prinzipiellen Standpunktes, an dem er bis zum Ende konsequent festhält.

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 126 a. «*Et mesmement ce doibuent noter, et rememorer les princes Chrestiens, qui ne peuuent loisiblement soubzhaitter guerre, ou entreprendre par plaisir, sinon contre les infideles et occupateurs de nos limites: et ce auec certaines modifications pour augmenter, ou maintenir en estat la foy catholique, et orthodoxe et soubstenir l'honneur et le nom de Jesuchrist.*»

[2]) Ibd., p. 57 a.

[3]) Erasm. l. c. V: «*Sed quam Alexandrum felicitate superas, Carole princeps inclyte, tam speramus futurum, ut anteeas etiam sapientia.*»

[4]) Ibd. p. 7: «*Exempla magnorum sed stultorum principum.*»

Budé ist dagegen immer von dem Bestreben geleitet, das Ideale mit dem Praktischen thunlichst zu versöhnen.

Zum Schlusse sei noch hervorgehoben, dass sich Erasmus viel offener und schärfer äussert als Budé. Beide stimmen z. B. mit Aristoteles darin überein, dass der Ursprung der königlichen Macht in der freiwilligen Unterwerfung des Volkes zu suchen sei. Während nun Erasmus folgerichtig weiter ausführt, dass das Volk diese von ihm gegebene Macht dem Fürsten auch wieder entziehen könne, wenn er sich derselben unwürdig zeige, handelt Budé in ausweichender, unbestimmter Weise von der Strafe der Vorsehung, welche unwürdige Könige ereile, ja, er ist beinahe geneigt, seine erste Behauptung zu widerrufen und die Entstehung der königlichen Würde der Gnade Gottes zuzuschreiben.[1]) Derartige Beispiele von Inkonsequenz erklären sich bei Budé wohl aus der Thatsache, dass er den eigentlichen Zweck seines Traktats nicht immer fest im Auge behielt; dann aber kam ihm doch auch wieder zum Bewusstsein, dass seine Schrift für Franz I. bestimmt war, an dessen Gunst ihm vor allem lag; endlich fällt auch sein starkes Nationalgefühl ins Gewicht: Franzose vom Scheitel bis zur Sohle, fühlte er sich als einen für seinen Landesherrn schreibenden Vertreter des grossen, mächtigen und glücklichen Frankreichs, während Erasmus, der heimatlose, seinen Gegenstand vom christlichen und allgemein menschlichen, kosmopolitischen Standpunkte aus behandelte.

C. Humanistische Seite des Traktates.

Wie schon bemerkt, hat Budé in seinen kleineren Schriften in erster Linie die Förderung der Philologie und der Gelehrten im Auge, obwohl diese Absicht den Titeln gewöhnlich nicht zu entnehmen ist. Auch seine drei Hauptwerke — *Annotationes*, *De Asse* und *Commentarii* — enthalten, neben dem eigentlichen Gegenstande, viele Abschweifungen, in denen er für die genannten Ziele eintritt. Sein Briefwechsel

[1]) *De l'Inst. du Pr.* p. 11 b und 18 a f.

macht keine Ausnahme davon. Es ist daher nicht überraschend, wenn er jene Ziele in seinem Traktate über die Erziehung eines Prinzen ebenfalls verfolgt und zwar um so nachdrücklicher, als ja diese Schrift für Franz I. bestimmt war. In jenen Zeiten konnte für die Wissenschaft und für die Gelehrten niemand so viel thun wie der König, dessen Gunst zu gewinnen sein hauptsächlichstes Bestreben sein musste. Daher gestattet er sich nicht selten Abschweifungen von seinem eigentlichen Thema, wenn er hoffen konnte, dem Könige klar zu machen, dass es in seinem eigenen Interesse wie in dem des Landes liege, sich der aufblühenden Studien und der Gelehrten anzunehmen; dass er dabei auch ihrer Feinde gedachte und sie beim Könige zu diskreditieren suchte, ist ebenso begreiflich wie entschuldbar.

Die Abschweifungen, die sich darauf beziehen, sind so häufig und manchmal auch so ausführlich, dass eine oberflächliche Lektüre zu der Ansicht führen könnte, das Werk sei eigentlich kein politischer Traktat, sondern nur eine Befürwortung der humanistischen Studien — wie dies auch Eugène de Budé angenommen hat — zumal in den Anmerkungen auf dem Rande aller drei Ausgaben die humanistische Seite viel mehr Beachtung findet als die politische. Wir begnügen uns an dieser Stelle mit diesem Winke, indem wir für das Nähere auf die weiter unten folgende Darstellung hinweisen.

Bevor wir eine nähere Analyse dieser Seite des Werkes unternehmen, glauben wir eine Bemerkung vorausschicken zu müssen. Die Autorschaft dieser Schrift ist, wie wir oben gesehen haben, oft und selbst von ernsten Forschern, wie z. B. von Rebitté, bestritten worden. Nun, den Gegenbeweis, nämlich den Beweis dafür, dass Budé wirklich der Verfasser des Traktates ist, liefert neben den früher berührten Einzelheiten vor allem jener auch seinen übrigen Werken eigene Eifer, mit welchem in dieser Schrift für die «*bonnes études*» und ihre Pflege eingetreten wird.

Selbst ein Philologe, wünscht Budé, dass es alle werden möchten. Jeder vernünftige und begabte Mensch sollte, wie er sich ausdrückt, zur untrennbaren Begleiterin, zur intimen

Freundin bei Tag und Nacht eine Frau haben, welche Philologie heisst.[1] Auch der König sollte davon keine Ausnahme machen, wenn er nur nicht zu einem höheren Berufe bestimmt wäre. Der Begriff der Philologie ist aber nach Budé folgender: das Begehren, die Liebe zur Literatur und eine glühende Neigung zum Studium der liberalen Wissenschaften, die sich, wie er meint, deshalb so nennen, weil sie zu ihrer Pflege einen freien, selbständigen Mann erheischen —, das ist die Philologie. Diese Wissenschaften sind von den Alten *human* oder *humanistisch* genannt worden, weil ohne ihre Pflege, ohne Gelehrsamkeit, die Welt tierisch und nicht menschlich leben würde[2]; sie sind aber nur demjenigen zugänglich, welcher Griechisch und Lateinisch versteht. Unter so vielen Sprachen, die auf der Welt existiert haben, so führt er weiter aus, werden seit zweitausend Jahren, wenigstens unter den Gelehrten, keine anderen erwähnt als diese beiden.[3] Freilich ist ihr Wert nicht der gleiche; viel höher als die lateinische steht die griechische Sprache, was auch Horaz und Quintilian zugeben; ihre Vorzüge sind zahlreich; ihr Wert beruht nicht nur in der sprachlichen Form[4]), sondern

---

[1]) Budé vergleicht gern und oft die Philologie mit einer Frau; auch in seinem Briefe an Tunstall (Opp., p. 381) sagt er: «*Philologia altera mihi coniunx*», und ähnlich in seinem Briefe an Erasmus (ibd., p. 368): «*At ego te hoc ignorare nolo, me quidem riualem esse tibi in amore Philologiae.*»

[2]) *De l'Inst du Pr.*, p. 67 b.

[3]) Ibd., p. 14 b f.

[4]) Ibd., p. 14 a ff.: «. . . . *laquelle langue* (d. h. die griechische) *est la plus ample, la plus estendue, la plus copieuse, et affluentes en termes, et vocables, en inflexions de noms. auec verbes, et autres parties d'oraison, en tout artifice, et inuention de literature, en fourniture et remplage de tel ouurage, de toutes les langues, dont nous ayons cognoissance: et laquelle seule langue sans controuerse, et par le consentement tant des gens doctes ayans auctorité de parler, et opiner de ceste matiere, et loquence, que par les anciens a esté appellée Royne des hommes et des sciences: peult pleinement, droicturierement, affectueusement monstrer et exhiber sa triumphante puissance, et vigoureuse faculté, pleine de grace, et de delectation, soy estendre, et dilater les fins, et l'imites* (sic!) *de la domination, qu'elle a par nature en toutes choses, et matieres tant ardues, que moyennes, et petites: desquelles Mercure le herault facunde, et disert peult estre*

dern auch in den durch sie vermittelten Ideen, weshalb sie auch ihrer lateinischen Tochter vorzuziehen ist. So ist zum Studium der Philosophie, der Physik und der Dialektik die griechische Sprache unentbehrlich, da die Römer für diese Disziplinen nicht einmal die notwendigen Ausdrücke besitzen, geschweige etwas Neues aufzuweisen haben. Folglich ist ein Kenner des Lateinischen nur halbgelehrt, wenn er kein Griechisch kann; sei er ein noch so beredter und gewandter Schriftsteller, er wird, wenn er ein bescheidener Mann ist, doch nicht wagen, vor den Gelehrten viel zu sprechen; wagt er sich gar auf das Gebiet der Philosophie, so wird er sich dort nur schwer bewegen können, wenn er nicht zum mindesten die Anfangsgründe des Griechischen innehat.[1]) Damit ist freilich nicht gesagt, dass die Kenntnis des Lateinischen überflüssig ist: wer zum Beispiel die Vergangenheit genau kennen will, muss mit beiden Sprachen vertraut sein, obwohl die römische Geschichte aus den griechischen Quellen gerade so gut erlernt werden kann wie aus den lateinischen; denn wie in anderen Dingen, so haben sich die Griechen, namentlich Plutarch, auch in der Geschichtsschreibung ausgezeichnet.[2])

An solchen Äusserungen erkennt man leicht den Begründer der griechischen Studien in Frankreich. Obwohl Budé für beide klassischen Sprachen eintritt, kann er seine Vorliebe für die griechische nicht verleugnen; gerade dadurch

---

truchement, expositeur: desployer, et mettre en éuidence, et sur la monstre panegyrique et théatrique ses figures, translations et sentences, compositions, ouuraiges, et textures de haulte lice, et grand appareil, frappées et drappées selon l'entendement d'vng chascun, et iouxte la varieté des conceptions, qui s'appelle grandiloquence, ou oraison demonstratiue, ce qui ne se peult ainsy faire es autres langues, ne mesme en la nostre Latine: car elle n'abonde aussy copieusement en dictions, et vocables significatifz, ne n'a telle exuberance, et plenitude en toutes parties, et en toutes sens auec facilité, en traictéz de toutes sciences, deductions de toutes matieres, et discours, qui s'offrent a dire ou escripre, et en compositions coherentes de deux dictions par natifue aptitude et quadrature non contraincte ne repugnante a beaucoup pres, comme sa mere la Grecque, etc. etc.»

[1]) *De l'Inst du Pr.*, p. 73b.

[2]) Ibd., p. 17a.

verrät er den grossen Humanisten, wenn auch Egger und Compayré dies nicht gelten lassen wollen. Dieser Punkt verdient besonders hervorgehoben zu werden; denn unter den vielen Eigenschaften, welchen Budé seinen Ruf verdankt, ist für ihn keine so bezeichnend wie gerade diese Eingenommenheit für das Griechische. Darin liegt hauptsächlich seine Bedeutung. Ausserdem ist es für sein Urteil und für seinen Geschmack charakteristisch, dass er in Plutarch einen so grossen Historiker und Schriftsteller erblickt, dass ihm auch zum Studium der römischen Geschichte die Kenntnis des Lateins entbehrlich scheint; dieser Umstand verdient um so mehr betont zu werden, als die Übersetzung Plutarchs volle fünfzig Jahre später einen so grossen Einfluss ausüben sollte.

Budé beschränkt sich selbstverständlich nicht nur darauf, die Wichtigkeit der Philologie und der klassischen Sprachen hervorzuheben, sondern er weist auch darauf hin, dass es in Frankreich um dieselben schlecht bestellt sei. Die den damaligen Gelehrten vorgeworfene, mangelhafte Beherrschung der klassischen Sprachen findet ihre natürliche Erklärung in dem Umstande, dass es langer Zeit, energischer Arbeit und vieler Bücher bedarf, um in den genannten Sprachen fehlerfrei und elegant schreiben zu können.[1]) Die Philologie, so fährt er fort, ist eine schöne, ehrwürdige und sehr geehrte Frau, aber in Frankreich ist sie weder geschmückt noch reich gekleidet.[2]) Er wird also immer deutlicher, bis er endlich mit dem Geständnis herausrückt, dass nur durch die Gunst und den werkthätigen Beistand der Fürsten die gelehrten Studien zu dem ihnen gebührenden Ansehen gelangen könnten.[3])

Hiemit kommen wir auf jene Seite der Thätigkeit Budé's, welche die Begründung des Collège de France im Auge hatte. Er versäumt nämlich keine Gelegenheit, Franz I. an seine Pflichten gegen die aufblühenden gelehrten Studien und, was im Grunde auf dasselbe hinauskomme, gegen

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 17 b.
[2]) Ibd., p. 68 b.
[3]) Ibd., p. 69 a.

die Gelehrten zu erinnern. Manchmal begnügt er sich nur mit einer leisen Anspielung, indem er die Wohlthaten dieses oder jenes Gönners der Literatur erwähnt; manchmal wendet er sich direkt an den König, immer thut er es aber auf eine Weise, welche an seiner aussergewöhnlichen Begeisterung für die Sache keinen Zweifel übrig lässt. Die Erwähnung eines Königs genügt ihm, um sofort an die Wohlthaten zu erinnern, die er diesem oder jenem Schriftsteller erwiesen hat. So erzählt er z. B., dass Augustus den Vergilius reich beschenkt habe, weil dieser im sechsten Buche der Aeneis den Tod seines Neffen Marcellus beklagt hatte; es sei dies ein erwähnenswertes Ereignis, das dem Kaiser zu hohem Ruhme gereiche.[1]) Alexander der Grosse habe unglaublich viel für die Forschungen des Aristoteles aufgewendet, so dass er ein umfangreiches Werk über die Tierwelt verfassen konnte.[2]) Auch sonst sei Alexander gegen die Vertreter der Wissenschaft sehr freigebig gewesen, was übrigens gar nicht zu verwundern sei: er habe eben aus der Geschichte Nutzen zu ziehen gewusst und aus ihr gelernt, dass er durch Heldenthaten und Eroberungen wohl berühmt werden könne, zugleich aber auch, dass er erst durch die Freigebigkeit gegen die Gelehrten und die Wissenschaften seinen Ruhm vermehren und sein Andenken unsterblich machen werde; denn die Schriftsteller und namentlich solche, welche die Gabe haben, Geschichte und andere, ähnliche Traktate zu schreiben —, sie seien es, welche das Andenken und den Ruhm eines Herrschers den Nachkommen überliefern.[3]) Wie sich aber die Wohlthaten gegen Dichter, Redner und andere reich lohnen, das ersehe man am besten an dem Beispiele des Mäcenas, welcher, obwohl weder Kaiser noch König, trotzdem seinen Namen verewigt habe: er diene noch jetzt als Bezeichnung eines Gönners der Literatur.[4]) Ganz besonders weist Budé dann noch auf Quintilian hin, welchem nebst an-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 36 a ff.
[2]) Ibd., p. 75 b.
[3]) Ibd., p. 77 b.
[4]) Ibd., p. 35 b.

deren Professoren des Griechischen und Lateinischen ein grosser Jahresgehalt ausgesetzt worden sei.[1])

Diese und viele andere ähnliche Beispiele sollten dazu dienen, den Unterschied zwischen früheren Gönnern der Literatur und den französischen Königen zu beleuchten. So schliesst die oben angeführte Anspielung auf Mäcen mit der Bemerkung, dass es in Frankreich keine Mäcenate, folglich auch keinen Vergilius und Horaz, keinen Tullius und Quintilianus gebe. Noch offener spricht sich Budé gelegentlich einer Erwähnung des Titus Livius aus. Um durch Geschichtschreibung berühmt zu werden, muss man — so lautet diese Stelle — das ganze Leben der Wissenschaft widmen und viel Geist, zugleich aber auch den nötigen Lebensunterhalt, die notwendigen Bücher, tüchtige Lehrer und vor allem Gönner haben, die für dieselben sorgen. In Frankreich ist zur Zeit der Name keines Mannes bekannt, welchem die Geschichtsschreibung materiellen Nutzen oder auch nur Achtung eingebracht hätte, und so wird es auch in Zukunft bleiben, wenn der König nicht dafür sorgt, dass diejenigen, welche der Studien wegen ihren Vorteil und ihr Vermögen vernachlässigt haben, wenigstens zum Teil entschädigt und nach Verdienst belohnt werden. Wenn man nun trotz der in Frankreich herrschenden Gleichgültigkeit gegen die Gelehrsamkeit und die schöne Literatur sieht, dass manche durch allzugrosse geistige Anstrengung sogar ihren Tod beschleunigen, so erklärt sich dies durch die Hoffnung auf späteren Ruhm und ewiges Andenken.[2]) — Ein andermal bietet ihm die Beredsamkeit, von deren Bedeutung er eine hohe Meinung hat, Anlass zu ähnlichen Klagen und Ermahnungen, deren Inhalt wir im folgenden wiedergeben. Wenn es seit der Gründung des französischen Reiches oder seit der Erweiterung desselben gelehrte und beredte Männer in Frankreich gegeben hätte, und wenn diese von den Königen gebührend geschätzt worden wären, so würde die französische Nation zweifellos mehr als irgend eine andere nach den

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 16 b.

[2]) Ibd., p. 21 b.

Römern berühmt sein; denn die Franzosen haben viele Grossthaten verrichtet, nur sind diese weder elegant noch sachkundig beschrieben worden, und darum werden überlieferte Zeugnisse und Schriften auch kaum beachtet. Wenn also auf diesem Gebiete bisher nichts Bedeutendes geleistet worden ist, so ist dies der Nachlässigkeit der französischen Könige zuzuschreiben, welche sich, als undankbare Erben, um die ihnen von den Ahnen überkommenen Güter und den Ruhm nicht gekümmert und auch nicht daran gedacht haben, diese Güter und diesen Ruhm ihren Nachkommen in einer würdigen Form zu überliefern. Auf diese Weise ist der Ruhm so vieler edler und tapferer Könige, Fürsten und Ritter des französischen Reichs aus Mangel an Freigebigkeit gegen strebsame und fleissige Geister in Vergessenheit geraten. Ganz anders verhält es sich damit bei den Griechen, den Persern, den Medern, den Ägyptern und den Macedoniern, wie auch bei den Königen Asiens und Syriens und später bei den Römern, denn deren Ruhm ist durch die Geschichtsschreiber in prächtigen, literarischen Denkmälern erhalten worden, welche weder Feuer noch Krieg zu fürchten brauchen, zumal seit der Erfindung der Buchdruckerkunst, welche die Verewigung des Altertums bedeutet. Um das Versäumte nachzuholen, muss man zuerst unter den Schriftstellern eine Wahl treffen; denn die einen verdienen diesen Namen mit Recht, während andere ihn missbrauchen, indem sie sich für Schriftsteller ausgeben und dann irrtümlicherweise für solche auch gehalten werden; dann soll man aber den Würdigen, nachdem sie ihre Fähigkeit bewiesen haben, hohen und dauernden Gehalt geben.[1])

Diesen Beispielen könnten noch viele andere hinzugefügt werden; die angeführten werden aber genügen, um von Budé's unermüdlichem Streben, den König zur Freigebigkeit gegen die Gelehrten zu bewegen, einen richtigen Begriff zu geben. Franz I. hatte, wie schon hervorgehoben, gleich nach seiner Thronbesteigung ein gewisses Interesse für die humanistischen

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 44b ff. u. 73b.

Studien bekundet; es galt also, dasselbe wach zu erhalten und noch weiter anzuregen. Das war aber keine leichte Aufgabe; denn einerseits fehlte dem König die innere Überzeugung, da er infolge ungenügender Bildung die Sache doch nicht ganz selbständig beurteilen konnte, und andererseits waren die humanistischen Studien, wie bekannt, nicht ohne Feinde, die sich ebenfalls um die Gunst des Königs bemühten. Budé musste daher auf die Sache immer wieder zurückkommen und Einzelheiten in Menge herbeiziehen, um durch die Fülle der Gründe die gewünschte Wirkung zu erzielen.

Dem Humanismus war die königliche Gunst schon deshalb unentbehrlich, weil sie eine reiche Quelle notwendiger pekuniärer Mittel bedeutete; ebenso notwendig war sie aber auch wegen der Bestrebungen der mächtigen Gegner einer auf humanistischer Grundlage aufgebauten Bildung. Durch ihre vorurteilslose Forschungsweise hatten sich die Humanisten den Ingrimm des noch in mittelalterlichen Anschauungen befangenen Klerus zugezogen. Man kann sich leicht denken, was alles von dieser Gegnerschaft zu erwarten war. Der Geistlichkeit hatten sich auch die meisten Juristen angeschlossen, die sich ebenfalls durch die Aufklärung der Renaissance geschädigt fühlten. Dadurch nun, dass Budé über die Bedeutung der Philologie, des Griechischen und Lateinischen den König belehrt und ihn zur Freigebigkeit gegen die Gelehrten zu überreden sucht, erfüllt er nur den einen Teil seiner Aufgabe; denn das eine wie das andere bleibt wirkungslos, wenn die Angriffe gegen den Humanismus in voller Kraft bleiben. Darum sehen wir ihn denn auch gegen die Gegner der klassischen Studien mit demselben Eifer zu Feld ziehen, mit welchem er diese gepriesen und empfohlen hat.

Jetzt, so führt er aus, wo das Licht der klassischen Literatur angezündet ist und von allen Seiten leuchtet, möchten manche in der Finsternis ihrer Väter und Vorfahren weiterleben und den Glanz der *professions libérales*, welche seit jeher für edel gehalten worden sind, nicht dulden; an ihnen ergötzen sich nur diejenigen, deren Augen stark

genug sind, um direkt in die Sonne zu schauen.[1]) Andere wiederum, die wegen ihres Wissens besonders geschätzt und geehrt werden möchten, und die sich wahrlich freuen sollten, dass die schöne Literatur mittels der griechischen Sprache und der glänzenden Redekunst der Alten beinahe vollständig hergestellt ist, schämen sich nicht, darüber Klage zu führen. dass die Grundlagen der Religion durch die Kenntnis des Griechischen untergraben werden.[2]) So wird öffentlich behauptet — fährt er fort — dass der Unterricht in der griechischen Literatur an der Pariser Universität verboten werden soll, obwohl gerade in ihr nach der Übereinstimmung alter wie moderner Gelehrter der Ursprung alles Wissens zu suchen ist. Es wird verlangt, dass man schlechten, an der Pariser Universität erhaltenen und mit einem einfachen *Vidimus* versehenen Abschriften mehr Glauben schenke, als den Originalen. Und diese Feinde der echten und eleganten Literatur, die sich für Verteidiger und Beschützer der orthodoxen Literatur ausgeben, begnügen sich nicht damit; nein, sie wollen sogar nicht nur die griechische Sprache sondern auch diejenigen, welche sie lernen, in den Bann thun; der Grund ihrer aufklärungsfeindlichen Bestrebungen ist in der Furcht zu suchen, dass durch die Verbreitung gelehrten Wissens ihr Ansehen leiden und ihre eigene Unwissenheit, welche sie in Paris für bares Geld verkauft (*de laquelle Paris a tenu boutique*) und auch den Nachbarländern geliefert haben, entdeckt werden könnte.[3]) Die einen haben versucht, den Wert des ursprünglichen Evangeliums, welches in griechischer Sprache verfasst ist, herabzusetzen; die andern sind so schamlos, ungerecht, unwissend und hartnäckig, dass sie nicht gezögert haben, im Gegensatze zu den Kirchengelehrten die Thatsache zu bezweifeln, dass das neue Testament ursprünglich griechisch geschrieben worden ist. Manche dagegen, welche sich durch die Autorität des heiligen Hieronymus und anderer alter Autoren überzeugen liessen, be-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 72b.
[2]) Ibd., p. 74a.
[3]) Ibd., p. 157a.

haupten, dass seit dem heiligen Hieronymus die griechische Sprache nicht mehr bestehe, da sie durch die Kirche oder durch Gottes Vorsehung unterdrückt worden sei; die jetzige sei folglich eine nachgeahmte und von neuem erfundene.[1]) Darum wollen sie von jener Sprache nichts wissen, wie sie auch die lateinische Sprache verachten, wenigstens soweit sie sich auf ihr eigentliches und altes Gebiet erstreckt und nicht an die Barbarei grenzt, deren Sprache diese allzu gut kennen.[2]) Hinter dieser Keckheit und Dreistigkeit steckt freilich die Unwissenheit, mit deren Herrschaft und Ansehen es schon längst vorbei sein würde, wenn jene Leute sich nur nicht immer hinter die orthodoxe Religion versteckten; diese, so lehren sie das Volk, vertrage sich nicht mit der Rhetorik und der griechischen Literatur, was nichts weiter heisst, als die Wahrheit entstellen.[3]) Dies alles ist übrigens ganz natürlich für diejenigen, welche wissen, dass es durch Nachsicht und Nachlässigkeit des Publikums in manchen Orten leichter ist *Doctor* als *doctus* zu sein; dies ist unvermeidlich dort, wo man sich in den Vorlesungen über Philosophie der Abkürzungen bedient.[4]) Immerhin haben „Vernünftigere und Elegantere" aus dem theologischen Stande, welche wissen und kennen wollen, bevor sie ihr Urteil abgeben, den soeben geschilderten widerstanden; diesen hat es mit Recht sehr missfallen, dass das Publikum diese an sich so ehrbare, würdige und heilsame Profession zu missachten anfängt und zwar nur wegen der Unmässigkeit und Kühnheit einiger, die sich eine Kenntnis von Wissenschaften zuschreiben, welche sie nie verstehen werden.[5]) Mögen aber manche von denen, welche sich Professoren und Ausleger der heiligen Lehren nennen, sagen was sie wollen, so viel ist jedenfalls sicher, dass die heilige Schrift in ihrer ganzen Herrlichkeit nie von denjenigen begriffen werden wird, welche nicht tief genug in die Wissenschaft der Heiden eindringen. An Beweisen da-

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 158 b.
[2]) Ibd., p. 158 b u. p. 69 b f.
[3]) Ibd., p. 157 b.
[4]) Ibd., p. 70 a f.
[5]) Ibd., p. 70 a.

für fehlt es nicht. Moses und Daniel sind mit den Lehren der Ägypter und Chaldäer vertraut gewesen; Basilius[1]) und Gregorius, zwei grosse, starke und glänzende Säulen der griechischen Kirche, der heilige Hilarius, Hieronymus, Augustin und andere alte Theologen haben die klassische Literatur gekannt, soweit dies zu ihrer Zeit möglich war. Den wahren Sinn der Worte der heiligen Schrift kann man wohl auch durch Eingebung Gottes verstehen: da aber diese selten einem Menschen zu Teil wird, so bleibt als einziges Mittel ihren Inhalt zu ergründen, die eingehende Kenntnis der gelehrten Literatur, verbunden mit Verstand und Scharfsinn.[2])

Da Budé auch für die Rhetorik sehr eingenommen ist, so bleibt er auch ihren Gegnern die Antwort nicht schuldig. Diejenigen, sagt er, welche die Redekunst aus dem Rahmen der philosophischen Disciplinen entfernen wollen, begehen in der Philosophie einen grossen Fehler; das wäre, als wenn sie dem Himmel von all seinen Gerstirnen gerade die Sonne wegnehmen wollten; denn wie man den Himmel ohne Licht nicht in seiner ganzen Schönheit zu sehen imstande ist, so kann sich auch die Philosophie ohne Redekunst nicht in ihrer wahren Form zeigen. Daran knüpft Budé noch folgendes an: «*Mais pour conuaincre l'opinion de ceulx, qui cuydent, et soustiennent pertinemment, qu'erudition en eloquence, et es bonnes lettres ne faict comparoir a la science des dessuductz* (sic!), *c'est a dire a leur sçauoir, et autres de semblable opinion qui font profession de droict, ou autres sciences questionaires, et mercenaires, il est*

---

[1]) Es ist interessant, dass Budé, wie auch italienische Humanisten ein Jahrhundert früher, nicht unterlässt, sich auf den heiligen Basilius zu berufen, wenn er das Lesen der klassischen Literatur verteidigt. Aber wie italienische Humanisten, z. B. Bruni oder Aenea Silvio (vgl. Woodward, op. cit. p. 120, Anm. 4 und p. 150), so behauptet auch Budé nicht, dass sich der genannte Kirchenvater für die klassische Literatur geradezu begeistert habe. Rösler (*J. Dominicis Erziehungslehre*, p. 176, Anm. 1) widerlegt daher eine Behauptung, die gar nicht gemacht worden ist, wenn er sagt: „*Basilius war keineswegs schwärmerisch begeistert für die klassischen Studien, was man zum Beispiel in seiner dritten Homilie zum Sechstagewerk* (ed. Garnier I, 30) *lesen kann.*"

[2]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 69 a f.

bon de veoir leurs compositions, traictez, ou oraisons a l'encontre de celles, que composent les gens lettrés sur semblables, et pareilz argumens et matiere: ce qui est autant comme vne confrontation de facunde auec enfance et sciences auec rusticité analphabetique, par protestation toutesfoys, que ie n'entens parler des sciences, mais bien des hommes qui en vsent autrement que les anciens, et premiers aucteurs et illustrateurs d'icelles.» [1]) Hier erreicht die Erbitterung Budé's ihren Höhepunkt, und er wird noch schärfer, indem er fortfährt: «*Combien que telle multitude est au iourdhuy vne beste a plusieurs testes, et qui est forte a dompter. Car il ne s'esmeuuent pour ouir raison, et argumens persuasifz non plus qu'asnes ouir instrument de musique: lesquelz remuent les oreilles par foys, comme s'ilz y entendoyent quelque chose.»* [2]) Mit solchen Gegnern, sagt er weiter, soll man übrigens darüber auch gar nicht streiten, da sie dem Menschen die Humanität, welche ihn von anderen sterblichen Geschöpfen auszeichnet, nehmen wollen. Nachdem er dann noch aufgezählt hat, was die Humanität, verbunden mit Gelehrsamkeit und Beredsamkeit, alles vermag [3]) und was man unter der Redekunst nach Plato, welchen Plutarch in der Biographie des Perikles citiert, zu verstehen hat, schliesst er mit folgenden Worten: «*Et toutefoys messieurs des vniuersitez fameuses ne veulent admettre vne telle puissance entre leurs facultez, ne la pluspart des iurisconsultes pareillement: lesquelz ne peuuent entendre ou ne veulent, que les pouuoirs et facultez d'eloquution, sont les instruments des sciences pratiques, sans lesquelz il ne peuuent auoir*

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 71 a.

[2]) Ibd., p. 71 b.

[3]) Ibd., p. 71 b.: «*Et peult l'homme docte, et facunde par icelle louer les vertus, et recommander, comme il appartient, amplifier et magnifier les gestes dignes de memoire, de tester les vices execrablement, exhorter les hommes, et animer a entreprendre et executer choses honnestes, dissuader et deterrer de faire meschansetez, appaiser les courroucés, conuertir a misericorde les gens trop esmeuz(,) a vengeance, refrener les affections desordonnées, faire rasseoir la sensualité perturbée, et donner lenitiues consolations et mitigatiues, a doulceur de coeur vehemente, exprimer, comme il appartient, l'excellence de theologie entre les sciences, et l'utilité de l'estude des droictz tant ciuil, que canonique, mais qu'il y ait accompaignement de litterature moyenne.»*

effect de leurs operations, non plus qu'vne machine mal remontée, qui est vne masse quasi immobile, ou mal aisée.» [1]) Es ist dies, fügt er hinzu, eine Schande für die Stadt Paris, deren Universität immer für *l'eschole metropolitaine de l'Occident* gehalten worden ist.[2]) Da aber andere Fakultäten der Redekunst keinen Platz einräumen wollen, so sollte für dieselbe eine eigene Fakultät begründet werden.[3]) Nachdem sich Budé noch über oberflächliche Philosophen, welchen die Grundlage fehle, um höher bauen zu können, und über diejenigen, welche mit Hilfe der Kompendien in aller Eile Doktoren werden, um einen Katheder zu erlangen und von dort alle Wissenschaften zu bekritteln, lustig gemacht hat, wendet er sich an den König, welchem er versichert, er könne durch glaubwürdige Zeugen genau erfahren *«que toutes leurs facultés sans les bonnes lettres, ne sont que gueines et fourreaulx sans espées et sans ascier esmoulu, faict: pour monstre aux ignorans, et aux enfans.»*[4])

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass, um den König für sich zu gewinnen, Budé nicht immer wählerisch in seinen Mitteln sein konnte. An Gründen und Beweisen, die zu Gunsten des Humanismus sprachen, fehlte es wohl nicht: sie wurden auch in Fülle herbeigezogen. Budé konnte sich aber, wie schon hervorgehoben worden ist, nicht immer auf die Einsicht des Königs verlassen, da seine Bildung mangelhaft war. Kein Wunder daher, wenn Budé auch zu anderen Mitteln greift und sich oft und weitläufig in Verherrlichungen Franz' I. ergeht, die uns heutzutage etwas geschmacklos erscheinen und Schmeicheleien sehr ähnlich sehen.[5]) Was

---

[1]) *De l'Inst du Pr.*, p. 72 a.

[2]) Ibd., p. 72 b.

[3]) Ibd., p. 35 a.

[4]) Ibd., p. 73 a.

[5]) Unter vielen Beispielen, die wir hiefür beibringen könnten, führen wir nur folgendes an (l. c., p. 24 b): *«Or a ce que ie puis cognoistre, on peult dire iusques la, et encore plus auant, sans parler par assentation auec vous, et sans estre noté d'adulation, que des biens du corps, et de l'ame vous en auez plantureusement, comme solide et ingenieuse apprehension, ferme et feable memoire, discretion en jugement et certaine election, bonne opinion a consulter, deliberer et coniecturer, quand vous y addonnez vostre pensement, fantasie droicturiere, et sans falace,*

Budé entschuldigt, ist der Umstand, dass er mit seinen Lobeserhebungen keine selbstsüchtigen Zwecke verfolgte; in seiner Begeisterung für die klassischen Studien glaubte er auf dies Mittel nicht verzichten zu können. Dass übrigens seine Schmeicheleien auch manches aufrichtig gemeinte und wohlverdiente Lob enthalten, darf wohl kaum bezweifelt werden. Dank seinem Interesse für die aufblühende Kunst und Wissenschaft musste Franz I. ganz natürlich die Sympathien aller Humanisten erwecken.[1])

Nachdem wir somit Budé's Bemühungen um die Sache des Humanismus und der Humanisten, soweit sie in diesem Werke zum Ausdruck kommen, hervorgehoben haben, dürfte noch folgende Bemerkung am Platze sein. Dass Franz I. durch sein wohlwollendes Verhalten dem Humanismus den Sieg erleichtert hat, ist bekannt, wie auch wohl nicht bezweifelt werden kann, dass diese Protektion nicht in letzter Linie den unermüdlichen Bitten und Ermahnungen Budé's zu verdanken ist. Es muss aber besonders betont werden, dass der Anfang seines Einflusses auf Franz I. gerade in diesem

---

a representer les choses intelligibles au vray, imaginer les choses imaginables, inclination et aptitude a bonnes moeurs, et autres parties, que l'on appelle interieures: car ceulx sont les biens de l'homme spirituel, et interieur, qui est la forme de l'homme et la plus digne partie de luy, dont le remontaige (a parler par translation) est grande, saincte, bonne, belle, complete, et solide composition, et habitudes de vostre corps, auec singuliere dexterite de membres, et agilité naturelle augmentée, et tousiours accreue par exercitation de corps, pour facilement, deuement, et par maniere tresaduenante, et venerable, exercer l'office de Roy et de cheualier, quand le cas eschoit, stature belle, et au vray dire, heroique, maintien Royal, et monarchique, de tout le corps qui sont la decoration, et enrichissement des vertus en la personne en laquelle ilz se remonstrent: grace ensemble et maiesté de face condigne, et conuenable a telles fortunes: et pareillement visage, et accherement asseuré, plein de mansuetude, et auctorité satisfaisant a vn chacun et attirant a soy l'amour des hommes, et voix publicques pour la signifiance de grande humanité, et bon vouloir, dont il faict monstre euident, et pleine foy a toute homme de iugement, ensemble natifue, et diserte facilité de langage et continuation coherente de propos en toutes matieres, desquelles sans grande literature l'homme ne peult auoir cognoissance.»

[1]) Vergl. auch oben p. 66.

Werke zu suchen ist, dass die Art und Weise seines Einflusses, dem Inhalte wie der Form nach, das genaue Bild seiner späteren Anregungen bietet, und an und für sich ein solcher ist, dass er den späteren Erfolg als ganz natürlich erscheinen lässt. Dies hervorzuheben erscheint uns um so notwendiger, als unter allen Ermahnungen an die Adresse des Königs diesem keine so zugänglich waren wie diejenigen, welche sich in diesem Traktate finden; ausserdem hat keine einen so ausschliesslichen und intimen Charakter, da Budé's andere Arbeiten in erster Linie für das Publikum bestimmt waren. Wir glauben daher mit Recht annehmen zu dürfen, dass diese Schrift Budé's mehr Einfluss auf den König ausgeübt hat, als irgend eines seiner späteren Werke und darin erblicken wir vor allem auch die hohe Bedeutung der *Institution du Prince.*

D. Die sprachliche Form.

Es ist schon öfters mit vollem Rechte bemerkt worden, dass Budé besser griechisch schrieb als lateinisch und lateinisch besser als französisch. In Bezug auf die beiden klassischen Sprachen wird dies von Rebitté, der sich mit den Werken Budé's eingehend befasst hat und sich als sehr zuverlässig erweist, bestätigt [1]), und was das Französische anlangt, so gesteht Budé ganz offen, dass er in der Handhabung seiner Muttersprache wenig geübt sei. [2]) Seine französische Prosa ist daher von einigen Kritikern getadelt worden. [3])

Bei näherer Betrachtung findet man nun, dass seine Ausdrucksweise von der im XVI. Jahrhundert üblichen kaum abweicht. [4]) Lange, gleichförmige und künstlich zusammen-

---

[1]) L. c. p. 274: «*Nous n'osons guère juger son grec. Pourtant nous trouvons chez lui une étonnante facilité à manier cette langue. Il nous semble aussi que l'expression grecque est, sous sa plume, plus facile, plus nette, que l'expression latine.*»

[2]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 3 b: «*. . . . entendu mesmement que l'œuure est faict en stile François peu a moy exercité.*»

[3]) Siehe Bayle. l. c., p. 701, Anm. S.

[4]) Faguet, Seizième siècle p. 416: «*Au seizième siècle il existe parfaitement une langue toute faite et un tour de style commun et con-*

gefügte Sätze, aus Wörtern bestehend, die nur eine französische Endung haben, im Grunde aber lateinisch sind, kennzeichnen dieses Werk wie so viele andere jener Zeit. Charakteristisch ist der aus seiner unvollkommenen Beherrschung des Französischen sich erklärende, häufige Gebrauch von schwerfälligen Umschreibungen. Da Budé immer lateinische Ausdrücke im Sinne hat, so glaubt er seinen Gedanken mit e i n e m Worte nicht klar genug ausdrücken zu können.[1])

Immerhin ist sein Stil nicht die schwächste Seite seines Werkes.[2]) Denn schlimmer noch ist jene beispiellose Unordnung, welche allen seinen Schriften eigen ist, aber in d i e s e r ihren Höhepunkt erreicht. Der stellenweis anekdotenhafte Charakter des Werkes, sowie seine umfassende Kenntnis der klassischen Sprachen und Literaturen trugen ohne Zweifel dazu bei, seine bekannte Planlosigkeit in der Ausführung zu erhöhen. Es lässt sich dies so recht deutlich an den folgenden Beispielen ersehen. Budé erzählt, dass Philipp von Macedonien auch gegen die wegen ihrer Philosophie und ihrer Redekunst so berühmten Athener Krieg geführt habe; dann bricht er plötzlich ab, um auszuführen, dass Paris das sein sollte, was Athen einst gewesen; daran knüpft er eine kurze Geschichte der Renaissance, um dann erst den unterbrochenen Satz wieder aufzunehmen und weiter auszuführen, dass Philipp gegen das Anraten seiner Umgebung auf die Zerstörung Athens verzichtete, damit spätere Geschichts-

---

sacré dont usent tous ceux qui ne sont pas des écrivains de race et qui simplement savent écrire. Ce style, très pénétré de latinité, consiste surtout dans l'usage de la période latine, aux longs détours et aux vastes circuits; il est du reste peu métaphorique, surtout chez les prosateurs, même chez les poètes, ferme et solide, mais un peu terne et surtout assez monotone en toute son allure.»

[1]) Als Beispiel möge folgender Satz dienen (De l'Inst. du Pr., p. 16 a): «*Or que cecy se puisse plus amplement, plus haultement, et plus efficacement, en meilleur lustre et plus a droit faire, et monstrer, et par plus grande, et plus diserte volubilité, et affluence de langage en la langue Grecque, que en Latin, il est tant notoire et sans controuerse entre ceulx qui sçavent moyenner l'vne et l'autre.*»

[2]) Wir haben hiebei vor allem die Ausgabe von Lyon im Auge; vgl. unten p. 92 u. p. 96.

schreiber, Dichter und Rhetoren keine böse Nachrede von ihm verbreiten könnten.[1]) An einer anderen Stelle zählt Budé die Tugenden des Augustus auf, um die ganz nebensächliche Bemerkung hinzuzufügen, dass dieser Kaiser in seinem Siegelringe das Bild Alexander's getragen, sich aber später seines eigenen Bildnisses als Siegel bedient habe.[2])

Diese Planlosigkeit in der Anlage des Ganzen, diese Geschmacklosigkeit in der Ausführung des Einzelnen machen es erklärlich, warum das Werk trotz der Berühmtheit des Verfassers so schnell in Vergessenheit geriet. In Bezug auf Gedankengehalt steht Budé's Traktat zweifellos über demjenigen des Erasmus. Dagegen muss dem letzteren nachgerühmt werden, dass er durch seinen glänzenden Ausdruck auch dem bekanntesten Gedanken den Reiz der Neuheit zu verleihen versteht, während bei Budé auch der schönste Gedanke unter der Formlosigkeit der nur lose an einander gereihten Sätze und Paragraphen verschwindet. Zur Zeit seines Erscheinens konnte die Schrift noch gefallen, da die Zahl der gut geschriebenen französischen Bücher noch immer eine verhältnismässig kleine war und der Ruhm des Verfassers noch frisch im Gedächtnis der Zeitgenossen lebte.[3]) Daher wurden denn auch innerhalb weniger Jahre (1544 bis 1547) nicht weniger als vier Ausgaben veranstaltet und eine fünfte bereits im Jahre 1548 gedruckt.[4]) Mit dieser Ausgabe erlosch aber auch das Interesse an dem Werke unseres Autors.

Trotzdem wird dasselbe in der Geschichte der französischen Renaissance-Bewegung stets eine ehrenvolle, bisher nicht genügend gewürdigte Stellung einnehmen. Ausserdem ragt die Gestalt des grossen Humanisten unter seinen Zeitgenossen so stark hervor, dass jede Zeile, die von seiner Hand herrührt, einen besonderen Wert besitzt, zumal wir in diesem

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 50 a ff.

[2]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 130 b.

[3]) Du Bellay sagt in seinem Manifeste von dem Traktate p. 37 a (= p. 160 der Person'schen Ausgabe): «*Œuure certes assez recommandé par le seul nom de l'Ouurier.*» Cf. auch unten p. 101 Anm. 1.

[4]) Siehe unten p. 91 ff.

Werke den Verfasser in einem neuen Lichte — in dem eines einsichtsvollen Politikers — kennen lernen. Man wird daher auch heute noch Budé's *Institution du Prince* ein warmes Interesse entgegenbringen.

E. Die Ausgaben.

1. Allgemeine Charakteristik.

Budé's *Institution du Prince* ist in drei nach dem Tode des Verfassers veranstalteten Ausgaben auf uns gekommen.[1])

Nach den Aussagen Bayle's[2]) und Clement's[2]) hat es auch noch eine bereits 1546 veröffentlichte, aber wahrscheinlich

---

[1]) Die Titel lauten: a) *De Linstitution du Prince. Liure contenant plusieurs Histoires, Enseignements, et saiges Dicts des Anciens tant Grecs, que Latins: Faict et composé par Maistre Guillaume Budé, lors Secretaire et maistre de la Librairie, et depuis Maistre des Requestes, et Conseiller du Roy. Reueu, enrichy d'Arguments, diuisé par Chapitres, et augmenté de Scholies et Annotations, Par hault et puissant Seigneur, Missire Jean de Luxembourg, Abbé d'Iury. Imprimé à l'Arrivour, Abbaye dudict Seigneur, Par Maistre Nicole Paris. 1547. Auec privilege du Roy, pour cinq ans.*

b) *Le Livre de l'Institution du Prince au Roy de France tres chrestien Francoys premier de ce nom, faict et composé par M. Guillaume Budé son secretaire et maistre de sa librairie. Auec Privilege du Roy pour cinq ans. A Paris, Chez Jehan Foucher, a l'escu de Florence, en la rue Sainct Jacques. 1547.*

c) *Tesmoignage de temps, ou enseignemens et enhortemens pour l'Institution d'vn Prince. Compose par Feu maistre Guillaume Budé Conseiller du Roy, et maistre des Requetes ordinaire de son Hostel. A Lyon, Par Guillaume Gaseau. M.D.XLVII.*

[2]) Dictionnaire I, 701, Anm. P: «*Mon Edition est celle que Messire Jean de Luxembourg, Abbé d' Ivry, de la Rivou et de Salmoisy, fit faire dans son Abbaie de la Rivou, l'an 1546, in-folio. Notez en passant une faute de Mr. Joli, qui a dit que cet Ouvrage ne fut imprimé que sous le Regne de Henri II, en 1547, in folio et in 8°.*» — Clement's Aussage findet sich in seiner *Bibl. curieuse* V, 390. Er sagt ausdrücklich, dass Jean de Luxembourg die Schrift Budé's zunächst im Jahre 1546 in ihrer ursprünglichen Form und ein Jahr darauf in der uns bekannten Gestalt herausgegeben habe. Wird auch die Ausgabe vom Jahre 1546 weder von modernen Literaturhistorikern und Biographen,

verloren gegangene Ausgabe gegeben [1]), welche, wenngleich ebenfalls in l'Arrivour gedruckt, doch nicht mit derjenigen aus dem Jahre 1547 identisch gewesen zu sein scheint.[2])

Die drei auf uns gekommenen Ausgaben zeigen grosse Abweichungen von einander. Ohne besonderen Grund ist bis jetzt immer nur derjenigen von l'Arrivour eine besondere Beachtung geschenkt worden. In Bezug auf Korrektheit der sprachlichen Form steht aber die Ausgabe von Lyon zweifelsohne über den beiden anderen; dafür hat sie allerdings viele und so grosse Lücken, dass das Werk infolgedessen seinen ursprünglichen Charakter wesentlich einbüsst. Wahrscheinlich um einen guten Absatz zu erzielen, unterdrückt der Veranstalter der Ausgabe von Lyon alles, was ihm überflüssig und entbehrlich erscheint. Streichungen waren um so leichter vorzunehmen, als ja Budé's Abschweifungen von dem eigentlichen Thema nur allzu häufig waren.[3]) Wer nur die Ausgabe von Lyon kennt, bemerkt daher die Lücken gar nicht, besonders wenn er mit Budé's Schreibweise nicht vertraut ist. Bei genauer Vergleichung der genannten drei Ausgaben erkennt man aber, dass der Herausgeber ganz skrupellos vorgegangen ist. Sein Mangel an Pietät für den Verfasser ist umsomehr zu bedauern, als er offenbar einen guten Text vor sich gehabt hat.

Die Ausgabe von l'Arrivour, welche ebenfalls eine leidlich korrekte sprachliche Form aufweist, hat bedeutend weniger Lücken, kennzeichnet sich jedoch durch willkürliche Änderungen des Textes. Diese Änderungen,

---

noch von Brunet oder Buisson, für dessen wertvolles *Répertoire des ouvrages pédagogiques* alle Bibliotheken Frankreichs beigesteuert haben. verzeichnet, so sind doch die Aussagen Bayle's und Clement's so klar und bestimmt, dass man an der einstigen Existenz einer Ausgabe vom Jahre 1546 zu zweifeln keinen Grund hat.

[1]) Wenigstens ist sie in keiner der grossen öffentlichen Pariser Bibliotheken vorhanden.

[2]) Die Einteilung in Kapitel war z. B. eine andere. Denn eine der Schrift entlehnte und von Bayle (l. c., p. 698, Anm. G) citierte Stelle befindet sich in dieser Ausgabe im XIV. Kapitel, während sie in der Ausgabe von 1547 im XLIV. Kapitel vorkommt.

[3]) Siehe oben S. 74.

welche offenbar von Jean de Luxemburg herrühren, finden ihre Erklärung in der Thatsache, dass der ihm vorliegende Text sich ebenfalls in einem ungeordneten Zustande befand. Budé machte in seinen Werken keine Einteilungen; er schrieb, wie wir gesehen haben, was ihm in die Feder kam, von einem Gegenstande auf den anderen überspringend, um nach einigen Zeilen wieder zu dem ersten zurückzukehren. Man kann sich leicht denken, wie Budé's Handschrift ausgesehen haben muss, zumal er sich einer Sprache bediente, die ihm nicht sehr geläufig war. Es ist also kein Wunder, wenn sich ein Mann, welchem der Gebrauch der Feder nicht fremd war, einem solchen Manuskripte gegenüber überlegen fühlte und sich allerhand Freiheiten erlaubte. Dazu kam noch etwas anderes. Als Abt konnte Jean de Luxembourg nicht dulden, dass sich in einem Buche, auf dessen Titelblatt auch sein Name stehen sollte, alle jene oben bereits besprochenen Ausfälle gegen die Geistlichkeit finden sollten. Er strich daher alle Ausfälle gegen die Geistlichkeit und verunstaltete dadurch den ursprünglichen Text noch mehr.

Von solchen Entstellungen frei ist nur die Ausgabe von Paris; allein die Orthographie, die Interpunktion und bis zu einem gewissen Grade auch der Stil sind in ihr so mangelhaft, dass wir ohne Zuhilfenahme der beiden erstgenannten Ausgaben kaum in *einem* Satze uns eine Vorstellung von der Form machen könnten, welche der Verfasser seinem Werke gegeben hat. Das kommt daher, dass die Ausgabe von Paris auf einer sehr schlechten Abschrift beruht [1]); der Veranstalter dieser Ausgabe, Richard le Blanc, hatte aber so grosse Verehrung für Budé [2]), dass er nach Kräften bemüht war, den ursprünglichen Text wiederzugeben. Das gelingt ihm freilich nicht; denn einerseits war der Kopist so unwissend gewesen, die Abschrift folglich so schlecht, dass sich aus ihr überhaupt nichts Gutes machen liess; andererseits war, wie weiter unten S. 100 gezeigt werden wird, die Ausgabe von l'Arrivour bereits vorhanden, deren Einfluss er sich nicht immer entziehen

[1]) Siehe unten p. 100, Anm. 4.
[2]) Siehe unten p. 101, Anm. 1.

konnte. Seine Pietät für den Verfasser trägt jedoch den Sieg davon: auch die *schlechte Abschrift ist ihm so „heilig"*, dass er an ihr nur das unumgänglich Notwendige ändert, so dass sich seine Entlehnungen aus der Ausgabe von l'Arrivour nur auf die äussere Einteilung und manche Kleinigkeiten beschränken. Der Gedanke liegt ihm fern, seinerseits etwas hinzuzufügen oder wegzulassen, wie dies von Jean de Luxembourg geschieht; und darin liegt auch trotz aller Mängel der sprachlichen Form der höhere Wert der Ausgabe von Paris. Bietet uns also keine der drei Ausgaben den ursprünglichen Text, so können wir doch mit Hilfe der Ausgabe von Lyon, welche. wie gesagt, bezüglich der sprachlichen Form kaum etwas zu wünschen übrig lässt, in der Pariser Ausgabe die ursprüngliche Form des Werkes, wenn nicht vollkommen, so doch wenigstens zum grossen Teil erkennen.

2. Die einzelnen Ausgaben.

Die Ausgabe von Lyon ist allem Anscheine nach die älteste; denn obwohl das Titelblatt das Jahr 1547 trägt, liest man auf der letzten Seite, dass sie noch im Jahre 1544 gedruckt worden ist.[1]) Sie enthält weder ein Druckprivileg noch eine Einleitung; auf die Epistel an den König folgt gleich der Traktat selbst. Die sich auf den Inhalt gründende Einteilung ist misslungen. Der bis zu S. 28 a reichende Teil ist als *Prologue de l'Autheur* bezeichnet, obwohl er seinem Inhalte nach kein Ganzes bildet und ein Curiosum von Buntscheckigkeit ist; das Übrige führt den allgemeinen Titel *Apophtegmes* (sic!), indem jede dort erwähnte historische Person den Titel für den betreffenden kleineren Abschnitt liefert. Der *Prologue de l'Autheur* unterscheidet sich von den *Apophtegmes* darin, dass die dort vorkommenden Anekdoten etwas kürzer gehalten sind und meistens als Beispiele für den schon aufgestellten Fall angeführt werden, während nachher die Anekdoten gewöhnlich als Ausgangspunkt für die weiteren Folgerungen dienen. Dieser Unterschied ist aber so äusserlich und auch so wenig konsequent durchgeführt, dass er als

[1]) «Imprimé a Lyon par Denys de Harsy M.D.XLIIII.

Grundlage einer Einteilung nicht dienen kann. Auch die den Personennamen entlehnte Einteilung des zweiten Teiles ist keine glückliche, da der Verfasser oft die einer Persönlichkeit gewidmete Erzählung unterbricht, um etwas Ähnliches von einer anderen Persönlichkeit zu berichten; dann erst wird die unterbrochene Erzählung wieder aufgenommen. Die in der Lyoner Ausgabe vorgenommenen Streichungen sind, wie gesagt, bedeutend. Sie enthält bei etwas kleinerem Druck 205 Seiten kl. Oktav, während die Ausgabe von Paris 384 Seiten (i. e. 192 Blätter) desselben Formats zählt. Der kleinere Umfang der Lyoner Ausgabe erklärt sich hauptsächlich durch die zahlreichen Lücken; denn die Natur der in ihr fehlenden Teile lässt darauf schliessen, dass diese viel eher hier ausgefallen, als in die Pariser Ausgabe eingeschoben sind. Um nur zwei solche Beispiele anzuführen, erwähnen wir die Lücke, die sich auf der Seite 73 b befindet, während sich dafür in der Ausgabe von Paris eine Ausführung findet, welche zwei Druckseiten (Bl. 147a—148a) umfasst; dann auch diejenige auf Seite 35 b, welcher in der Ausgabe von Paris 6 Seiten (Bl. 70a—73a) entsprechen. Diese Stellen können nur der Feder Budé's entsprungen sein; denn in ihnen, und besonders in der zweiten, zeigt sich so recht der Humanist, der Kämpfer für den Fortschritt der klassischen Studien. Der Veranstalter der Ausgabe von Lyon liess sie fort, weil sie inhaltlich mit dem Werke nichts zu thun haben und, einmal ausgefallen, auch gar nicht vermisst werden. Alles spricht dafür, dass er in erster Linie für einen guten Absatz der Schrift besorgt war: daher beseitigte er alles, was für den Leser von geringem oder keinem Interesse sein könnte; daher auch der anekdotenhafte Charakter der Ausgabe. Zu dieser Annahme berechtigt uns auch eine kleine Änderung des Textes, die in der Widmung vorkommt und den Zweck des Herausgebers noch besser hervortreten lässt. Um den Absatz der von ihm besorgten Ausgabe nicht in Frage zu stellen, hält er es für angebracht, jene Stelle, in welcher Budé unter anderem sagt, er habe das Werk in einer Sprache verfasst, in welcher er wenig geübt sei, wegzulassen. Am Ende des Buches befindet sich ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis jener Namen, an welche die vorkommenden Apo-

phtegmen anknüpfen. Da aber diese Namen die Beschaffenheit der Apophthegmen nicht erkennen lassen, so ist das Verzeichnis ebenso überflüssig wie wertlos, wenn es auch wiederum dazu beitragen konnte, den wahren Charakter des Werkes zu verschleiern. Der Wert dieser Ausgabe liegt also in der korrekten Form und in dem Mangel an Einschiebungen. Daher scheint uns in jenen Stellen, die inhaltlich mit den entsprechenden Stellen der Ausgabe von Paris übereinstimmen, der ursprüngliche Text vorzuliegen.

Die Ausgabe von l'Arrivour, die bisher allgemein bevorzugte, ja vielleicht sogar allein gebrauchte[1]), enthält ein Druckprivileg, welches auf fünf Jahre lautet und das Datum des 9. Mai 1547 trägt; der Widmung sind noch folgende Verse an den Leser angefügt:

«Ne te contente, amy Lecteur, d'auoir
Leu seulement le tiltre de cest Œuure:
Mais veoy-le au long: Tu pourras recepuoir
Le fruict exquis, que Budé t'y descœuure.
O Siecle heureux, qui tel bien nous recœuure!
Et plus heureux, d'auoir pour nous tant faict,
Que nous auons vn Prince si parfaict,
Aimé et crainct des siens et des estranges!
Noble François, nous en veoyons l'effect.
Donnons luy doncq immortelles louanges.» [2])

Nun erst kommt der in Kapitel geteilte Text. Diese Einteilung ist noch unpassender, als diejenige der Ausgabe

[1]) Auch Rebitté hat nur diese Ausgabe gekannt und vielleicht deswegen an der Echtheit des Werkes gezweifelt; in der That enthält sie, wie wir schon hervorgehoben haben, viele misslungene Einschiebungen (siehe unten p. 97 ff.), welche zu der Annahme veranlassen könnten, dass der Abt von Luxembourg seine eigene Arbeit unter Budé's Namen veröffentlicht habe. E. de Budé benutzt ebenfalls die Ausgabe von l'Arrivour. Er erwähnt wohl auch die beiden anderen (p. 121). aber nur nach Brunet; gekannt hat er sie nicht. Auch in früheren Arbeiten wird nur diese Ausgabe berücksichtigt.

[2]) Eugène de Budé (p. 122) fügt diesen Versen noch *«Tout pour le mieux»* hinzu. Welche Berechtigung er hatte, diesen Zusatz zu machen, ist uns nicht bekannt; in der Ausgabe von l'Arrivour sind jene Worte nicht zu finden.

von Lyon; denn während diese eine gewisse Begründung hat, fehlt eine solche völlig der Ausgabe von l'Arrivour: hier ist die Einteilung eine ganz willkürliche. Sehr oft beginnt ein neues Kapitel da, wo man dem Inhalte nach nicht einmal eine neue Zeile erwarten würde. Daher kann man den Veranstalter dieser Ausgabe nicht dadurch entschuldigen, dass in Budé's Schriften die Einteilungen nicht gelingen können.[1]) Von sehr zweifelhaftem Nutzen ist auch die dem Anfange der einzelnen Kapitel vorausgeschickte Inhaltsangabe, da diese, wie bereits oben (p. 94) angedeutet wurde, einen allzu buntscheckigen Inhalt aufweisen. Man muss also trotz dieses Versuches des Herausgebers, die Übersicht zu erleichtern, jedes Kapitel lesen, wenn man sich vom Inhalte desselben Rechenschaft ablegen will.[2]) Nicht in demselben Masse sind die Anmerkungen auf dem Rande überflüssig, obwohl auch sie keine besondere Hilfe leisten. Das alphabetische Verzeichnis am Ende des Buches, das ebenfalls vom Herausgeber stammt, kann nur dann von Nutzen sein, wenn man mit der Freiheit, die er sich in der Aufstellung desselben erlaubt, vertraut ist, und auch dann nicht besonders, da es mit Rücksicht auf die Verschiedenartigkeit des Inhalts zu knapp gehalten ist. Ausser der fehlerhaften schon von E. de Budé [3]) beanstandeten Paginierung ist noch die ungenaue Bezeichnung der Kapitel zu erwähnen. So ist das Kapitel XXIII als das XX. bezeichnet, und daran reihen sich dann regelmässig die übrigen, also XXI statt XXIV etc. Ausserdem ist die Zahl XXXVIII. wiederholt, worauf dann XXXIX, XL etc. folgen. Wird auch das letzte Kapitel als das 48. bezeichnet, so sind es deren in Wirklichkeit 52. Im Texte gibt es, wie (S. 92 u. 94) hervorgehoben wurde, Einschiebungen, daneben aber auch Lücken und sonstige Veränderungen.

[1]) Wir verweisen beispielsweise auf den Anfang der Kapitel: V, XII, XIX oder XXX (falsch bezeichnet als XXVII).

[2]) Namentlich kommt in den Inhaltsangaben einzelner Kapitel die politische Seite des Traktates wenig zum Ausdrucke, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir die oben (p. 46, Anm. 1) erwähnte, irrtümliche Meinung E. de Budé's gerade diesen Anmerkungen zuschreiben.

[3]) L. c., p. 120. Anm.

In der Widmung an Franz I. (*Epistre au Roy*) hat Budé keinenfalls gesagt: «*Depuis que vous auez introduict la Langue Grecque*», da er ja, wie wir festgestellt haben, sein Werk im Anfange der Regierung Franz' I. verfasst hat, die Einführung der griechischen Sprache aber erst im Jahre 1530 erfolgte. Diesen Satz finden wir nur in der Ausgabe von l'Arrivour und zwar auf der Seite 11 (fehlerhaft bezeichnet als 15); in den beiden anderen Ausgaben fehlt er. Nun ist aber diese Änderung kein Zufall. Denn auch auf Seite 12 (fälschlich bezeichnet als 16), in der schon oben (p. 44 Anm. 1) citierten Stelle, in welcher von dem beklagenswerten Zustande der *disciplines liberales* die Rede ist, ist das Imperfectum gebraucht, als wenn der darin beschriebene Missstand der Vergangenheit angehörte (. . . *disciplines liberales, lesquelles (sans vostre ayde) estoyent de nostre temps deiectées comme orphenines, pupilles, et destituées de tout ayde et confort*), während in den Ausgaben von Paris und Lyon, wie das auch zu erwarten ist, das Präsens gebraucht ist. Es ist dies ein drastisches Beispiel der Skrupellosigkeit und Willkür, mit welcher Jean de Luxembourg den Text misshandelte, wenn wir diesen harten Ausdruck hier anwenden dürfen. An Lücken fehlt es, wie gesagt, auch nicht. Auf Grund der ganzen Beschaffenheit der Ausgabe von Lyon dürfen wir als sicher annehmen, dass sich in ihr keine Einschiebungen finden (Siehe oben, S. 92 u. 95); wenn sie also eine Stelle enthält, welche in der Ausgabe von l'Arrivour fehlt, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass diese Stelle in der letztgenannten Ausgabe weggelassen worden ist. Solche Fälle finden sich auf Seite 85a, 88a, 88b und 92a in der Ausgabe von Lyon; dort sehen wir nämlich Stellen, welche auf den entsprechenden Seiten der Ausgabe von l'Arrivour (p. 187, 191 und 196) nicht vorkommen. Besonders bemerkenswert ist die Weglassung einer langen Stelle, in der sich Budé gegen die Geistlichkeit und ihre Angriffe auf das Studium des Griechischen richtet. Die Stelle fehlt allerdings auch in der Lyoner Ausgabe, nur ist hier ihr Fehlen begreiflich: sie ist lang und hat dabei mit dem eigentlichen Gegenstande nichts zu thun; folglich wurde sie weggelassen; dem Abte von Luxembourg war aber an

der Kürze nichts gelegen; wenn also die Stelle in der Ausgabe von l'Arrivour fehlt, so bleibt als einzige Erklärung der geistliche Stand ihres Herausgebers. In der Pariser Ausgabe beginnt die betreffende Stelle auf p. 156 b und umfasst nicht weniger als 4 Seiten!

Schliesslich müssen wir noch jene Mängel berühren, welche der Unaufmerksamkeit des Herausgebers entsprungen sind. Ein passendes Beispiel dafür wird folgende Stelle sein, welche zugleich auch von der grossen Nachlässigkeit des Jean de Luxembourg zeugt (p. 199): *«Un aultre de ce nom (d. h. Archidamus) eut guerre contre le Roy Philippe de Macedone. Et en vne bataille, fut veincu iusques à la roupture de son armée. Au moyen de quoy, Philippe monta en vne grande fierté et insolance. Quelque fois il entendit, qu'il y avoit vn Bourgeois de Syracuse grand riche homme, qui avoit caché en terre vn grand tresor. Il manda ce Bourgeois qu'il veind vers luy, et luy commanda, qu'il apportast son thresor. Ce qu'il feist: excepté, qu'il en reteint quelque partie, dont il achepta vn heritaige, ou il s'en alla demorer, et viure du reuenu d'icelluy: et abandonna le païs. Laquelle chose venuë à la congnoissance de Denis le Tyran, il luy manda, qu'il avoit a parler a luy etc. . . .»* Der Widersinn dieser Stelle ist erstens dadurch entstanden, dass sich die Fortsetzung der Erzählung von Archidamus und Philipp von Macedonien, welche nach dem Worte *«insolance»* kommen sollte, schon auf der Seite 177 befindet, wo sie freilich wiederum in keinem Zusammenhange mit dem Vorhergehenden steht, denn sie lautet: *«Archidamus consyderant la varieté de Fortune, qui pouuoit aussi bien tourner sur Philippe comme elle avoit faict sur luy, respondit à Philippe tres prudemment»* etc.; ferner dadurch, dass der oben citierte Anfang der Erzählung in die Anekdote über Dionysius von Syracus eingeschoben ist, wo er sich ganz befremdend ausnimmt. Nur die Ausgabe von l'Arrivour leidet an dem bedauerlichen Mangel, den Text in ganz willkürlicher, ja unsinniger Weise zu verschieben. Wir haben uns bei dieser Ausgabe absichtlich länger aufgehalten, weil man sie, wie schon bemerkt, bisher als die massgebende angesehen hat. Wie es gekommen ist, dass man eine seltene, in einer kleinen, ab-

gelegenen Abtei erschienene Ausgabe derjenigen von Paris vorgezogen hat, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Vielleicht ist es dadurch zu erklären, dass sie sich durch die Schönheit der Ausstattung und des Druckes auszeichnete, zum Teil aber auch dadurch, dass sie anscheinend die *erste* war.[1]) Jedenfalls verdiente sie nicht, den beiden anderen, namentlich aber der Ausgabe von Paris vorgezogen zu werden.

Wir kommen nunmehr auf die Ausgabe von Paris zu sprechen, welche noch mehr Rätsel aufgibt, als die beiden anderen. Denn wie soll man sich das Verhältnis erklären, in welchem die Ausgabe von Paris zu derjenigen von l'Arrivour steht? Auf der Rückseite des Titelblattes finden wir dasselbe Druckprivileg, wie in der Ausgabe von l'Arrivour; es ist von demselben Beamten — einem gewissen Robillart — unterzeichnet, lautet wiederum auf fünf Jahre und ist ebenfalls auf den Namen des «*maistre Nicole Paris*» ausgestellt. Während aber die Ausgabe von l'Arrivour das Datum des 9. Mai 1547 trägt, findet sich in der Pariser Ausgabe der 13. September 1547 angegeben. Auf den ersten Blick scheint also die Ausgabe von Paris nur ein Abdruck derjenigen von l'Arrivour zu sein.[2]) Zu dieser Annahme trägt noch der Umstand bei, dass der Traktat auch hier in Kapitel eingeteilt, dass im Anfang jedes Kapitels der Inhalt kurz angegeben ist und endlich, dass sich auch auf dem Rande dieselben Anmerkungen finden. Eine nähere Prüfung führt aber zu einem anderen Resultate. Aus der dem Druckprivileg unmittelbar folgenden Widmung[3]) des Herausgebers Richard le Blanc erfahren wir nämlich, dass der Ausgabe eine schlechte, von einer unwissenden Person gefertigte Abschrift des Werkes zu Grunde gelegt war, während die Ausgabe von l'Arrivour mit keinem Worte erwähnt wird. Richard le Blanc begleitet diese Mitteilung mit solchen Einzelheiten,[4])

---

[1]) Siehe oben (p. 91, Anm. 1 u. 2).

[2]) Siehe unten p. 105, Anm. 2.

[3]) Die Ausgabe ist dem «*hault et puissant Prince Messire Claude de Lorraine, Duc de Guyse*» gewidmet.

[4]) «*Quoy qu'il en soit, ie scay certainement (Prince tresrenommé)*

dass wir schon deshalb keinen Grund hätten, an der Wahrheit seiner Worte zu zweifeln. Überdies wird seine Angabe durch den Zustand des Textes selbst vollauf bestätigt. Der Herausgeber fügt hinzu, dass er in seiner Verehrung [1]) für Budé es sich habe angelegen sein lassen, von den zahlreichen sich in der Abschrift befindlichen Fehlern wenigstens die gröbsten zu verbessern. Obwohl er die frühere Ausgabe von l'Arrivour nicht erwähnt, muss er sie doch gekannt haben, da die Einteilung in Kapitel beinahe dieselbe ist [2]), wie dort

---

que la uiuacité de uostre esprit n'a besoing de telles monitions, et que uous estes par nature asses instruict en telles choses, qui concernent l'administration du bien publicq, toutesfoys i'ay esté esmeu uous addresser ceste petite epistre par ce qu'en baillant pour estre mis en lumiere a honneste homme Jacques Bogard, un liure intitulé les œuures, et les iours d'Hesiode poete Grec, que i'ay traduict en nostre langue Francoyse, et dedié a Monsieur de Morainuille uostre maistre d'hostel, mon singulier et bon amy Jehan Foucher, libraire en l'uniuersité de Paris, et ueillant amateur du bien publicq' des bonnes lettres m'a exhibé, et monstré un liure en Francoys de L'institution du Prince composé par Maistre Guillaume Budé Parisien, une claire lumiere des arts que l'on appelle liberaulx: lequel liure auoit estée escript, et copié de quelque ignorante personne, en sorte qu'il n'y auoit aucune observation d'orthographe, ny forme de distinction, par quoy l'on peust congnoistre le sens et sentence du texte, mesmement il ny auoit aucun accent obserué, du quel maintenant l'on use en nostre escripture Francoyse a l'imitation de la langue Grecque, qui est la source et fontaine de toutes sciences. Ces choses considerées en la requeste du dict Jehan Foucher i'ay entreprins entre tant de faultes de corriger les plus euidentes, en tant qu'il m'a esté possible. Et outre plus, i'ay mis en brief sur chacun chapitre la sentence dont traicte l'autheur en iceulx chapitres, auecques aucunes annotations mises en la marge, pour soulager le labeur du lecteur, quand il uouldra promptement trouer la matiere desirée.»

[1]) Dafür zeugen folgende Zeilen der Widmung: «*Or apres telle correction, et entiere lecture de l'œuure tant sententieuse, et prouffitable qui ne pourroit autrement uenir d'un tel autheur, surmontant, non seulement ceulx de sa langue, mais supérieur a tous les Grecz et Latins ou pour le moins, esgal aux plus recommandés en tout genre de doctrine, il m'a semblé que ledict libraire feroit bien son debuoir de mettre en publicq un tel œuure diuin: et de ce faire l'en ay enhorté considerant, que ce seroit une grande perte pour la posterité, de laisser perir et aneantir un labeur tant fructueux et utile a la republique.*»

[2]) Die Abweichungen bestehen darin, dass diese Ausgabe 53 (siehe oben p. 97) und nicht 52 Kapitel wie diejenige von l'Arrivour hat.

und da, wie bereits bemerkt wurde, eine seltsame Willkürlichkeit dieser Einteilung in der Ausgabe von l'Arrivour unverkennbar ist. Ausserdem stimmen auch seine Inhaltsangaben einzelner Kapitel mit der Ausgabe von l'Arrivour überein. Ist auch Richard le Blanc in den Anmerkungen auf dem Rande selbständig, so besteht doch kein Zweifel darüber, dass ihm zu denselben, wie auch zu der ganzen Anlage seiner Ausgabe, das Verfahren des Abtes von Luxembourg Anlass gegeben hat. Diese Anmerkungen sollten eigentlich dazu dienen, den Inhalt einzelner Stellen kurz anzudeuten; zum grössten Teile sind sie jedoch misslungen und können irreführen, da sie aufs geratewohl geschrieben sind und gewöhnlich den wahren Inhalt nicht angeben. Dies ist nur der Nachlässigkeit oder der Kritiklosigkeit des Herausgebers zuzuschreiben; denn wenn er den Inhalt einzelner Kapitel infolge der grossen Mannigfaltigkeit desselben auch nicht genau angeben konnte, so war es ihm doch möglich, den Inhalt einzelner Stellen in einige Worte zusammenzufassen. Wenn Budé z. B. vom Ostrakismus spricht und dann, um an einem Beispiele zu zeigen, was eigentlich eine Republik sei, Florenz erwähnt, so lautet die Bemerkung am Rande (p. 147 b): ‹*Florence, ville d'Italie, regie par le peuple*›. Seine Abhängigkeit von der Ausgabe von l'Arrivour kommt um so deutlicher zum Vorschein, als er sogar eine achtsilbige Strophe eingeschoben hat, wenn auch diese Verse sich nicht n a c h der Widmung des Verfassers wie dort, sondern v o r derselben befinden. Sie lauten folgendermassen:

Huictain au lecteur,
par R. le Blanc.
Si cest autheur a surmonté les Grecz

— — —

Ferner weichen die Kapitel 48 und 49 von den entsprechenden 45 und 46 der Ausgabe von l'Arrivour etwas ab. Endlich beginnt auch das 38. Kapitel in der Mitte eines Satzes, weil auch hier der Text dieser Ausgabe mit derjenigen von l'Arrivour nicht übereinstimmt. Dies zeigt so recht deutlich, wie abhängig Richard le Blanc von dem Texte der ihm vorliegenden, fehlerhaften Abschrift war, an der er so fest hält, dass er lieber in der Mitte eines Satzes ein Kapitel beginnen lässt, als von derselben abzuweichen.

En leur parler, et maternel langage:
Et les Latins en ont faict les regretz,
Pourtant qu'il a sus eulx grand auantage:
T'esbahys tu s'il a eu d'auantage
Le plus hault pris en sa langue priuée,
Laquelle il a tout le temps de son aage
Par autres deux haultement esleuée.

Allerdings befremdet, dass Richard le Blanc, der sonst so zähe an der schlechten Abschrift festhält, den Text der Ausgabe von l'Arrivour nicht dort zu Rate zieht, wo dies dringlich notwendig gewesen wäre, nämlich in den Stellen, welche in seinem Manuskripte unverständlich waren. Um hiervon nur ein Beispiel zu geben, führen wir folgende Stelle aus der Widmung Budé's an Franz I. *(Epistre au Roy)* an (p. 3b): «. . . *et retirerez en France l'honneur des bonnes lettres et elegantes, desquelles (qui puis cent ans en ça ou enuiron, que la vraye langue Latine est commencée à instaurer et remettre sus, au moyen que la langue Grecque fondatoire et augmentatoire de toutes sciences liberales, dechassée de son pays par les Turcs depuis cent ans, est passée et venue en Italie, n'a pas grandement) le nom estoit party de France, par ce que on ne luy faisoit grand accueil en ce pays:*» Jedenfalls hatte Richard le Blanc die willkürliche Veränderung des Textes in der Ausgabe von l'Arrivour bemerkt, und hütete sich so viel als möglich, ihr in dieser Beziehung zu folgen. Da die Einteilung in Kapitel, die Inhaltsangaben, die Anmerkungen am Rande und das alphabetische Inhaltsverzeichnis (das er nicht an das Ende des Buches, sondern gleich nach der Widmung setzt) ihm praktisch schienen, so nahm er sie an. Im übrigen hielt er es aber für besser, manchen Unsinn stehen zu lassen, als etwas einzuschieben, was gar nicht hineingehörte. Einmal kann er aber doch nicht umhin, einige Worte der Ausgabe von l'Arrivour zu entnehmen, weil sie die Grösse Budé's, seines „Abgottes", verkünden: «*Pareillement Sire, combien que i'aye entierement employé la fleur de mon aage en l'estude et exercice des bonnes lettres, et composé, il y a ia lontemps, aucuns liures tant en Grec que en Latin, si n'eu ie oncques vouloir de presenter liure à Roy ne a autre Prince iusques a present . . .*»

Zur Zeit der Abfassung dieses Werkes konnte Budé keinesfalls sagen, dass er einige Bücher sowohl in griechischer als auch in lateinischer Sprache verfasst habe, da er in griechischer Sprache damals noch nichts veröffentlicht hatte. Die Worte *tant en Grec qu'en Latin* stammen folglich von einer späteren Hand, von einem Manne, welcher die Thätigkeit Budé's im allgemeinen wohl kannte, aber entweder mit der chronologischen Reihenfolge seiner Werke nicht vertraut war, oder an sie gar nicht dachte, da alle für ihn der Vergangenheit angehörten. Ausserdem ist es in jedem Falle übertrieben zu sagen, dass er *einige* Bücher in griechischer Sprache verfasst habe. Denn ausser einigen Briefen, der Vorrede und dem Epilog zu den *Commentarii linguae graecae* ist von ihm nichts weiter in griechischer Sprache vorhanden. Ausserdem zeigt jener Ausspruch, dass er von Budé selber nicht stammen könnte, wenn er diesen Traktat kurz vor seinem Tode geschrieben hätte. Auch fehlen diese Worte in der Ausgabe von Lyon, ein Beweis mehr dafür, dass sie ursprünglich nicht in den Text gehören; und für die Annahme, dass sie hier fortgelassen worden wären, fehlt es an einem stichhaltigen Grunde. — Somit deutet alles darauf hin, dass die schlechte Abschrift, welche Richard le Blanc seiner Ausgabe zu Grunde gelegt hat, auf das Original zurückgeht; denn das ist die einzige Erklärung für die vielen Vorzüge, welche sie, trotz der Unebenheiten der Form, den beiden anderen gegenüber hat. Wir haben gesehen, dass die Ausgabe von l'Arrivour neben Lücken auch Einschiebungen und andere Veränderungen des Textes aufweist, während die Ausgabe von Paris weder das eine noch das andere aufweist. Sie enthält alle Stellen, welche in der Ausgabe von Lyon fehlen, indem sie darin mit der Ausgabe von l'Arrivour übereinstimmt; ferner hat sie alle Stellen, die in der Ausgabe von l'Arrivour fehlen und fällt dabei mit der Ausgabe von Lyon zusammen; ausserdem enthält sie — was das wichtigste ist — auch eine zweifellos von Budé selber herrührende lange Stelle, welche in den beiden anderen Ausgaben fehlt, ein Beweis, dass sie auch in den anderen Fällen die Lücken einer Ausgabe nicht durch die Entlehnungen aus der anderen

ausgefüllt hat. Aus diesen Gründen scheint uns die Ausgabe von Paris den Vorzug zu verdienen. Es sei zum Schlusse noch bemerkt, dass in ihr die Blätter 168—177 fehlerhaft bezeichnet sind (und zwar so, dass das Blatt 169 als 161, 170 als 162 etc. 176 als 168 bezeichnet sind); dadurch erleidet jedoch die gesamte Blätterzahl keinerlei Veränderung. Ein genauer Abdruck dieser Ausgabe erschien im Jahre 1548.[1])

Um die erwähnten Eigentümlichkeiten der drei Ausgaben noch genauer zu veranschaulichen, sei im Anhange eine Stelle angeführt, die sich besonders dazu eignet, den Charakter einer jeden klar hervortreten zu lassen, nämlich Bündigkeit in der Ausgabe von Lyon, Umschreibungen und Zusätze in der Ausgabe von l'Arrivour, dagegen treues Festhalten an der schlechten Abschrift eines guten Originals in der Ausgabe von Paris.

[1]) Brunet (*Manuel du libr.* etc. I, p. 1375) und Graesse (*Trésor* I, 565) kennen nur diese Auflage, die sie für den Abdruck der Ausgabe von *l'Arrivour* halten. Die Bemerkung Brunet's, dass das Werk von Richard le Blanc durchgesehen (*revu*) worden sei, ist unrichtig, weil dies nur für die Ausgabe von Paris — und nicht für alle drei, wie aus seinen Worten hervorgeht — zutrifft.

Anhang.

Die Ausgabe v. Lyon:

Pareillement, Sire, combien que i'aye employé la fleur de mon aage en lestude et exercice des bonnes lettres: et composé ia long temps a aucuns *liures*, si neuz ie oncques vouloir de presenter liure à Roy ne autre Prince, iusque i'ay esté meu de vous presenter ce petit Liure. apres que iay eu noté selon mon engin et aduis, et apperceu en vous *aucunes choses singulieres et recommandables*, dont mention est faicte en iceluy. Lequel liure nest de si grande Maiesté, et apparence, comme il pourra estre d'estime, quelquefois, et vtilité, si vous y prenez vouloir de le mettre du nombre de ceulx, que vous auez en reputation *et que vous lisez, et oyez* diligemment, et intelligiblement: ainsi qu'il est cler, et euident à ceulx, qui vous oyent parler d'histoire *et aultres choses emanées de literature*, silz ont iugement pour ce faire: non pas que ie pense ledict Liure estre a estimer pour mon industrie d'auoir mis en ordre le contenu en si peu de temps, qu'il a esté faict, ou *pour grande proprieté* et elegance de langage François, et maternel: car de ce ne me puis ie a droict venter, ne vouldroye: mais pour l'authorité et reputation des Roys, Princes et autres personnages celebrez par renommee historique. desquelz i'ay colligé aucuns dictz, sentences, et faictz insignes, *et accumulé* audit liure.

Die Ausgabe v. l'Arrivour:

Pareillement (Syre) combien que i'aye entierement employé la fleur de mon aage en l'estude et exercice des bonnes lettres, et que i'aye composé (il y a desia longtemps) quelques *Liures tant en Grec, qu'en Latin:* Toutefois, ie n'euz oncques vouloir d'en presenter aulcun à Roy, ny à Prince, iusques a maintenent que i'ay esté induict de ce faire après que i'ay heu (selon mon iugement) certaine congnoissance, et clairement apperceu *aulcunes principales et eminentes vertuz, qui sont en vous, si*

excellentes et recommandables, qu'il semble que Nature les ayt mis en vostre Maiesté, pour luy seruir en ceste terre d'aornement: et faire congnoistre ce, qu'elle peult enuers vous, pour honorer ce, qui repose au Ciel. Desquelles perfections i'ay voulu faire quelque mention en ce petit discours, lequel n'est de si grand monstre ou apparence, que peult meriter (pour le present) aulcune telle louange, comme il sera et pourra estre vtile à l'aduenir pour plusieurs. Si vostre Maiesté prend quelque vouloir de le mettre au nombre de ceulx, que vous tenés en reputation *et que vous lisez et faictes souvent lire devant vous* comme il est assés clair et euident a ceulx qui vous oyent si sçauamment parler des histoires anciennes, et aultres choses de grand sçauoir et literature: Pourueu qu'ilz ayent assés bon sens, pour en faire iugement. Et ne suis si presumptueux que ie veuille estimer cestuy mien oeuure, pour l'industrie que i'ay employée pour auoir mis en quelque ordre le contenu en iceluy: Ny encore moins pour l'auoir redigé en composition pertinente et conuenable: Ny aussy *pour auoir gardé vne grande proprieté* et elegance de la Langue Françoise de laquelle ie me suis aydé en ce present Traicté le mieulx que i'ay peu: car certes ie ne me pourroye, ny ne me vouldroye bonnement louer de toutes ces choses, et principalement de sçauoir la purité de la diction Françoise. Mais si i'en dy auoir quelque louange, ie ne la vouldroye pretendre que pour l'authorité et excellente reputation des magnanimes Roys, Princes, et aultres grands personnaiges, qui ont esté celebrés pour la renommée des histoires: desquelz i'ay assemblé aulcunes de leurs insignes sentences, et actes triomphants et redigé le tout en ce petit Liure.

Die Ausgabe von Paris:

Pareillement Sire, combien que i'aye entierement employé la fleur de mon aage en l'estude et exercice des bonnes lettres, et composé, il y a ia lon temps, aucuns *liures tant en Grec que en Latin*[1]), si n'eü ie oncques vouloir de presenter liure à Roy, ne à autre Prince iusques a present que i'ay esté esmeu de vous presenter ce petit liure, apres que i'ay eu assez noté (selon mon aduis) et apperceu en vous *aucunes aptitudes natifues et dons precipuz de nature merveilleuse et recommandable, dont* mention et faicte en iceluy: lequel liure n'est de si grande monstre et apparence, comme il pourra estre d'estime quelque fois, et vtilité, si vous prennez vouloir de le mettre au nombre de ceulx, que vous ayez en reputation et *que vous voyez et lisez* deligemment et intelligiblement ainsi qu'il est cler et euident à ceulx, qui vous oyent parler d'histoires *et autres choses auancées de literatûre*, s'ilz ont iugement pour ce faire: non pas que ie pense ledict liure estre à estimer pour mon industrie

[1]) Vgl. oben p. 104.

d'auoir mis en ordre le contenu, et redigé en composition pertinente et conuenable ou *pour garder proprieté* et elegance de langaige Françoys maternel dont ie me soye aydé: car de ce ne me puis à droict vanter, nevouldroye, mais bien pour l'auctorité et reputation des Roys, Princes, et autres personnages celebrez par renommée historique, desquelz i'ay colligé aucuns dictz, sentences et faictz insignes, *ay accumulé* audict liure, ...

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXIX.

DAS VERHÄLTNIS THOMAS MIDDLETON'S ZU SHAKSPERE.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

DAS VERHÄLTNIS THOMAS MIDDLETON'S ZU SHAKSPERE.

VON

DR. HUGO JUNG.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

Inhalt.

Benützte Literatur.

a) Texte.

The Works of Thomas Middleton, with some Account of the Author, and Notes. By the Rev. A. Dyce, 5 vols. 1840.

The Works of Thomas Middleton (with Introduction and Notes). Edited by A. H. Bullen, 8 vols. 1885.

The Best Plays of Thomas Middleton. Ed. by Havelock Ellis, with an Introduction by A. C. Swinburne. Mermaid Series, 2 vols. 1887.

Dodsley's Old English Plays 1816: vol. IV und V, und 1875 (Hazlitt): vol. XIII.

Pseudo-Shakspere'sche Dramen. Herausgeg. von Dr. N. Delius, Elberfeld. 1854—74.

The doubtful Plays of William Shakspeare, with Glossarial and other Notes by William Hazlitt, London. 1887 (*The Puritan* enthaltend).

Six Old Plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure etc. 2 vols. London. 1779.

The Works of Ben Jonson, in Nine Volumes With Notes etc. by W. Gifford. London. 1816.

Thomas Kyd's Spanish Tragedy, herausgeg. von J. Schick. Kritischer Text und Apparat. Berlin. 1901.

Für Shakspere:

The Third Variorum Edition (Boswell's Malone). 20 vols. London. 1821.

A New Variorum Edition. Ed. by H. H. Furness, Philadelphia.

The Tragedy of Macbeth: According to the First Folio. By Allan Park Paton. Hamnet Edition. Edinburgh. 1877.

Die Shakspere-Ausgaben von:

Alexander Dyce, 1857, 9 vols.

Clark and Wright *(Cambridge Edition)*, 1863—66, 9 vols.

Für die Zitate:

The Globe Edition, Clark and Wright, London. 1895.

b) Historisches und Kritisches:

Boas, F. S.: *Shakspere and his Predecessors.* London. 1896.

Brandes, Georg: *William Shakespeare.* London. 1897.

Delius, Nicolaus: *Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth*, in *Shakespeare-Jahrbuch* vol. XX. p. 69.

Dowden, Edward: *Shakspere: A critical study of his Mind and Art.* London. 1875.

Encyclopaedia Britannica, Band XVI der 9. Ausgabe: Artikel über *Thomas Middleton.*

Fischer, Rudolf: *Thomas Middleton*, in der *Festschrift zum VIII. Allg. Deutsch. Neuphilologentage.* Wien. 1898.

Fleay, F. G.: *A Biographical Chronicle of the English Drama*, 2 vols. London. 1891.

— —: *Shakespeare Manual.* London. 1876.

Foth, K.: *Shakespeare's Maß für Maß und die Geschichte von Promos und Cassandra*, in *Shakespeare-Jahrbuch* vol. XIII. p. 163.

Garnett, Richard: *The Date of Macbeth*, im *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, Bd. XXXIX. S. 222 f.

Herford, C. H.: *Thomas Middleton*, im *Dictionary of Nat. Biog.*, 1894.

Hofmiller, Josef: *Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur.* Dissertation. Freising. 1901.

Lamb, Charles: *Specimens of English Dramatic Poets.* 1835.

Langbaine, Gerard: *An Account of the English Dramatick Poets.* Oxford. 1691.

Lee, Sidney: *A Life of William Shakespeare.* Fourth Edition. London. 1899.

Murray, James A. H.: *A New English Dictionary on Historical Principles etc.* Oxford. 1887.

Nares, Robert: *Glossary,* ed. Halliwell and Wright, London. 1859.

Rapp, Moriz: *Studien über das englische Theater.* Tübingen. 1862.

Schelling, Felix E.: *The English Chronicle Play.* New York. 1902.

Schmidt, Alex.: *Sacherklärende Anmerkungen zu Shakespeare's Dramen.* Danzig. 1842.

— —: *Shakespeare-Lexicon.* 1874 und 1875.

Spalding, Th. A.: *On the Witch-Scenes in Macbeth. New Shakspere Society's Transactions* 1877—79.

Swinburne, A. Ch.: *Thomas Middleton, The Nineteenth Century,* vol. XIX[a].

Vischer, Friedrich Theodor: *Shakespeare-Vorträge.* Stuttgart. 1899. 1900.

Ward, A. W.: *A History of English Dramatic Literature,* 3 vols. London. 1899.

Wiggin, Pauline G.: *An Inquiry into the Authorship of the Middleton-Rowley Plays.* Boston. 1897.

Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakspere.

Die Entwicklung des englischen Dramas vor Shakspere mit der machtvoll zur Höhe stürmenden Klimax in Shakspere selber ist seit langem Gegenstand sorgfältigster Forschung und gründlichsten Studiums. Nicht ganz so günstig bedacht sind bis jetzt die Zeitgenossen und Epigonen des größten der Elisabethaner. Was diese Shakspere, Shakspere ihnen verdankt, ist im einzelnen noch nicht genügend erforscht, das Bild der Literatur jener Zeit also noch nicht so durchsichtig als wünschenswert sein muß.

Ein Stiefkind der Literaturgeschichte nennt Rudolf Fischer [1]) den ca. 1570 als Londoner Kind geborenen Dramatiker Thomas Middleton in seiner Studie über diesen Dichter, die in äußerst geistvoller Weise den Entwicklungsgang Middleton's als Dramatiker durch Analysierung seiner dramatischen Technik festzulegen sucht.

Über Middleton's Leben wissen wir sehr wenig: schon das Jahr seiner Geburt (ca. 1570) steht nicht sicher fest. Daß er eine Zeitlang an einer der beiden Universitäten, wahrscheinlich Cambridge, studierte, scheint aus zahlreichen Anspielungen in seinen Dramen mit Sicherheit hervorzugehen. Von den beiden 'Thomas Middleton', die in den Jahren 1593 und 1596 Mitglieder von Gray's Inn wurden, scheint der erstere unser Dichter zu sein. Wahrscheinlich um das Jahr 1603 verheiratete sich Middleton, ca. 1623 ein zweites Mal.

---

[1]) Fischer, *Thomas Middleton*, in der *Festschrift z. VIII. Allgem. D. Neuphil.-Tage. Wien 1898.*

Die früheste Erwähnung des Dichters findet sich in Henslowe's *Diary* (ed. Collier, p. 221): ein Eintrag vom 22. Mai 1602 nennt Middleton mit Munday, Drayton, Webster und einigen anderen als *joint author* für ein Drama *Caesar's Fall.* Ebenfalls Henslowe verdanken wir die Angabe, daß Middleton einen Prolog und Epilog zu Greene's *Friar Bacon*, mit Dekker, Drayton, Webster und Munday zusammen ein Stück *Two Harpies*, und, zum erstenmal als selbständiger Autor, eine Tragödie *Randall, Earl of Chester* verfaßt habe. Alle diese Angaben fallen in das Jahr 1602, in dem auch Middleton's erstes erhaltenes Stück, *Blurt, Master-Constable*, im Druck erschien.

Zu einiger Popularität scheint Middleton indes erst um das Jahr 1607 gelangt zu sein: der Umstand, daß in diesem Jahr vier Dramen des Dichters auf einmal, im Jahr 1608 zwei weitere, gedruckt oder licensiert wurden, deutet darauf hin.

Im Jahr 1620 erhielt Middleton die Stelle eines 'Chronologer to the City of London and Inventor of its honourable entertainments', das Amt, das nach seinem 1627 erfolgten Tode auf Ben Jonson überging.

Das einzige allgemeiner bekannte Datum aus Middleton's Leben ist das Jahr 1624, in dem sein politisch-satirisches Drama '*A Game at Chess*' an neun aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt, dann aber, nach einigen für die Person Middleton's bedrohlichen Anzeichen, die sich aber glücklich lösten, durch die Behörde konfisziert wurde.

Außer den 24, mit *The Puritan* und *The Honest Whore I. P.* 26, Dramen, von denen wir Kunde haben, schrieb Middleton noch zwei Masken, *The Inner-Temple Masque* und, mit William Rowley zusammen, *The World Tost at Tennis*, sodann eine Reihe von *City pageants*, ein langwieriges Gedicht *The Wisdom of Solomon Paraphrased; Micro-Cynicon, Six Snarling Satires* und zwei Prosasatiren *The Black Book* und *Father Hubburd's Tales.* Des Dichters Werke gerieten nach seinem Tode allmählich in Vergessenheit: nur drei seiner Stücke (*A Trick to Catch the Old One, The Widow* und *The Changeling*) wurden nach der Restauration wieder aufgeführt; und am Anfang des 18. Jahrhunderts waren seine Werke so gut wie ver-

schollen. Das Erscheinen von *Dodsley's Old Plays* im Jahre 1744 brachte auch Middleton's Dramen wieder auf den Plan, und mit der Auffindung des Manuskriptes von *The Witch* im Jahre 1778 wird der Name Middleton's wieder ein viel genannter. Von den äußeren Beziehungen des Dichters zu den bedeutenden unter seinen Zeitgenossen wissen wir nicht mehr als über sein Leben: Thomas Heywood zählt ihn, ohne jedes schmückende Beiwort, unter den bekannten Dramendichtern seiner Zeit auf. Ben Jonson, in seinen *Conversations*, nennt ihn 'a base fellow', ein hartes Urteil, das, in unseren Tagen, kein geringerer als Algernon Charles Swinburne [1]) mit einer begeisterten Preisung des Dichters wohl wieder ausgeglichen hat.

Als Mitarbeiter Middleton's sind bekannt: vor allem William Rowley (für die Stücke *A Fair Quarrel, The Old Law, The Spanish Gipsy, The Changeling* und die Maske *A World Tost at Tennis*); Thomas Dekker (für *The Roaring Girl* und den 1. Teil von *The Honest Whore*), und, für die verloren gegangenen Stücke *Caesar's Fall* und *Two Harpies*, noch einige andere.

Bullen (I, LXXIX seines *Middleton*) vermutet, daß Middleton auch an einigen Stücken von Beaumont und Fletcher beteiligt war.

Äußere Beziehungen Middleton's zu Shakspere sind nicht aufgefunden worden. Die inneren Beziehungen dagegen sind vielfache und bedeutsame, alle jedoch durchaus einseitiger Natur: in Shakspere's Werken findet sich nicht eine einzige Stelle, die eine Abhängigkeit von Middleton vermuten ließe; umgekehrt ist dies jedoch erstaunlich häufig der Fall: es bietet sich daher die einfache Methode, die Dramen Middleton's nacheinander auf ihre Abhängigkeit von Shakspere zu prüfen.

Ich folge dabei im großen und ganzen der chronologischen Ordnung, die Rudolf Fischer in seiner Studie über Middleton aufzustellen versucht hat.

Das erst 1661 gedruckte Drama

---

[1]) Swinburne, *Thomas Middleton* in *Nineteenth Century* vol. XIXa, und in seiner Einleitung zur Mermaid Series.

(1.) 'The Mayor of Queenborough.'

wird allgemein als ein ganz frühes Stück des Dichters angesehen.

Ward (II, 499) und Rudolf Fischer (S. 113 der *Festschrift*) führen es, ohne die Stütze eines äußeren Kriteriums. als das erste der erhaltenen Dramen auf. Die Unselbständigkeit, die in dem Stücke herrscht, spricht sehr zu Gunsten dieser Annahme, wenngleich bei einem Dichter wie Middleton dieser Gesichtspunkt vielleicht nicht unbedingt maßgebend sein darf. "From the introduction of an individual as a chorus" sagt Dyce I, 122 seines *Middleton*, "and of dumb shows (such as we find in *Pericles*, and other dramas of an early date). we may gather that this piece was among the author's first attempts at dramatic composition." — Raynulph Higden. der Autor des *Polychronicon* (Middleton's Quelle für den politischen Teil seiner Fabel), begleitet, wie Gower im *Pericles*, als geistiger Nährvater den Gang der Handlung mit erläuternden Worten.

Fleay (vol. II. p. 104 seines *Chronicle*) hält den *Mayor of Qu.* für die Umarbeitung eines älteren Stückes *Hengist* (Henslowe 1597), das wiederum mit einem *Vortiger* von 1596 identisch sein soll.

Die Reminiscenzen an Shakspere in dem Stück, wie es uns vorliegt, sind vielfache und wesentliche: Gleich die 1. Scene des I. Akts ist kaum etwas anderes als ein Ausschnitt aus Shakspere's *Richard III.*:

Vortiger, der eben (vor Beginn des Stücks) die Menge vergeblich für die Erwählung seiner Person zum König einzunehmen versucht hat, betritt, die Krone in Händen, die Bühne mit den zornigen Worten (Dyce I, 126):

> *Will that wide-throated beast, the multitude*
> *Never leave bellowing? Courtiers are ill*
> *Advisèd when they first make such monsters.*
> *How near was I to a sceptre and a crown!*
> *Fair power was even upon me: my desires*
> *Were casting glory, till this forkèd rabble,*

With their infectious acclamations,
Poison'd my fortunes for Constantine's sons.
Well, though I rise not king, I'll seek the means
To grow as near to one as policy can,
And choke their expectations.

Enter Devonshire and Stafford.

Now, good lords,
In whose kind loves and wishes I am built
As high as human dignity can aspire,
Are yet those trunks, that have no other souls
But noise and ignorance, something more quiet?
Dev. Nor are they like to be, for aught we gather:
Their wills are up still; nothing can appease them.

In der 7. Scene des III. Akts von Shakspere's *Richard III.* ereifert sich Gloucester über die stillschweigend protestierende Menge: auch er will, wie Vortiger, die Krone. Die Situation ist die gleiche; bei Middleton protestiert die Menge durch Lärm, bei Shakspere durch Stillschweigen; bei beiden wird der Hergang nicht dargestellt, sondern erzählt:

Gloucester (A. III. Sc. 7, 1):

How now, my lord, what say the citizens?
Buckingham. Now, by the holy mother of our Lord,
The citizens are mum and speak not a word.

Weiter unten, Zeile 42:

Glou. What tongueless blocks were they! would they not speak?
Buck. No, by my troth, my lord.

Also auch eine wörtliche Reminiscenz: *block* und *trunk* macht in diesem Falle wohl keinen Unterschied.

Die sich daran anschließenden Scenen in beiden Dramen sehen sich wirklich auffallend ähnlich: in beiden wird ein Prinz (Constantius — Gloucester) durch einen Heuchler (Buckingham — Vortiger) bewogen, die Königskrone anzunehmen. Daß die Frömmigkeit des Constantius echt, die Gloucester's erheuchelt ist, ändert an der Ähnlichkeit des Effekts beider Scenen nicht viel.

Ich will den Passus aus Middleton ganz hierhersetzen,

weil er kaum etwas anderes als ein Konglomerat aus Shakspere ist:

(Dyce I, 127)

Enter Constantius in the habit of a monk, attended by Germanus and Lupus (two monks): *as they are going into the monastery, Vortiger stays them.*

Vort. Vessels of sanctity, be pleas'd a while
To give attention to the general peace,
Wherein heaven is serv'd too, though not so purely.
Constantius, eldest son of Constantine,
We here seize on thee for the general good,
And in thy right of birth.
Const. On me! for what, lords?
Vort. The kingdom's government.
Const. O powers of blessedness,
Keep me from growing downwards into earth again!
I hope I'm further on my way than so. —
Set forwards!
Vort. You must not.
Const. How!
Vort. I know your wisdom
Will light upon a way to pardon us,
When you shall read in every Briton's brow
The urged necessity of the times.
Const. What necessity can there be in the world.
But prayer and repentance? and that business
I am about now.
Vort. Hark, afar off still!
We lose and hazard much. — Holy Germanus
And reverend Lupus, with all expedition
Set the crown on him.
Const. No such mark of fortune
Comes near my head.
Vort. My lord, we're forc'd to rule you.
Const. . . . . . . On these knees, [*Kneeling.*
Harden'd with zealous prayers, I entreat you
Bring not my cares into the world again!

. . . .

Vort. *Good my lord,*
I know you cannot lodge so many virtues,
But patience must be one. As low as earth
[Kneeling with Devonshire and Stafford.
We beg the freeness of your own consent,
Which else must be constrain'd . . . . .
Const. *Were't but my death, you should not kneel so long for't.*
Vort. *'Twill be the death of millions if you rise not,*
And that betimes too. — Lend your help, my lords,
For fear all come too late.
[They rise and raise Constantius.

Weiter unten (S. 129 bei Dyce):

Const. *Did not great Constantine, our noble father,*
Deem me unfit for government and rule,
And therefore preas'd me into this profession?
Which I 've held strict, and love it above glory.
Nor is there want of me: yourselves can witness,
Heaven hath provided largely for your peace,
And bless'd you with the lives of my two brothers:
Fix your obedience there, leave me a servant.
[They put the crown on the head of Constantius.
All. *Long live Constantius, son of Constantine,*
King of Great Britain!

Nun lese man die 7. Scene des III. Akts von Shakspere's *Richard III.*

Die Einleitung mit Gloucester's zornigen Worten kehrt getreulich bei Middleton wieder (s. o.).

Weiter (ich greife nur die wichtigsten Stellen heraus):

Zeile 60, Catesby zu Buckingham:

My lord, he doth entreat your grace
To visit him to-morrow or next day:
He is within, with two right reverend fathers,
Divinely bent to meditation;
And in no wordly suit would he be moved,
To draw him from his holy exercise.

Buck. Return, good Catesby, to thy lord again;
Tell him, myself, the mayor and citizens,
In deep designs and matters of great moment,
No less importing than o u r g e n e r a l g o o d[1])
Are come to have some conference with his grace.

Dann Zeile 95:

'Enter Gloucester aloft between two Bishops'.

Ein Prinz in frommer Andacht zwischen zwei Männern der Kirche:

'Enter Constantius in the habit of a monk, attended by Germanus and Lupus' &c. (s. o.).

Weiter, Zeile 117, **Buckingham**:

Then know, it is your fault that you resign
The supreme seat, the throne majestical,
The scepter'd office of your ancestors,
Your state of fortune and y o u r d u e o f b i r t h,
The lineal glory of your royal house,
. . . .
Y o u r r i g h t o f b i r t h, your empery, your own.

In der heuchlerischen Antwort Gloucester's, Zeile 165:

But God be thanked, there's no need of me,
And much I need to help you, if need were;
The royal tree hath left us royal fruit.[2])

Die Scene schließt bei Shakspere (Z. 239):

Buck. Then I salute you with this kingly title:
Long live Richard, England's royal king!
May. and Cit. Amen &c.

---

[1]) *'Vortiger. Constantius, eldest son of Constantine,*
We here seize on thee f o r t h e g e n e r a l g o o d,
A n d i n t h y r i g h t o f b i r t h.'
D y c e I. 127 (s. o.).

[2]) Constantius:
Nor is there want of me: yourselves can witness,
Heaven hath provided largely for your peace,
And bless'd you with the lives of my two brothers.
D y c e I, 129 (s. o.).

Bei Middleton:

[They put the crown on the head of Constantius.
All. Long live Constantius, son of Constantine,
King of Great Britain!

Man sieht, Middleton hat diese Dinge ganz plan aus Shakspere abgeschrieben.

Aber noch andere Shakspere'sche Dramen tauchen im 1. Akt des *Mayor of Qu.* auf: ein Charakter aus der Lancaster-Tetralogie hat seinen Weg in Middleton's Stück gefunden, und (was für die Datierung des *Mayor of Qu.* in Betracht kommt) eine Wort- und Situationsreminiszenz aus dem *Lear.*

Shakspere's Henry VI. versäumt über frommen Betrachtungen seine Herrscherpflichten:

What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.

Nicht Shakspere's schwacher Monarch spricht jedoch diese Worte, sondern Middleton's apathischer Constantius (Dyce I, 127). Einer der augenfälligsten Züge im Wesen Heinrichs VI. ist damit ausgesprochen. Nur einige Stellen aus der umstrittenen Historie zur Illustrierung: III, 1, 65 des 1. Teiles:

King. Uncles of Gloucester and of Winchester,
The special watchmen of our English weal,
I would prevail, if prayers might prevail,
To join your hearts in love and amity.

III, 3, 31 des 2. Teiles:

King. Forbear to judge, for we are sinners all.
Close up his eyes and draw the curtain close;
And let us all to meditation.

Desgleichen IV, 6, 38 des 3. Teiles:

King Henry. Warwick and Clarence .....
I make you both protectors of this land,
While I myself will lead a private life
And in devotion spend my latter days,
To sin's rebuke and my Creator's praise.

Der Charakter von Middleton's Constantius ist mit dem

einen Zug, der in den drei angeführten Stellen aus Shakspere's Historie zu Tage tritt, umgrenzt. Die Zeichnung Heinrich's VI. ist ja sehr mannigfach und fein schattiert.

Middleton tut das öfter: er greift einen Zug aus einem Charakter, einer Scene, einer Situation heraus und bringt ihn verstärkt, oft vergröbert infolgedessen und übertreibend.

Um dies für den vorliegenden Fall ausreichend zu illustrieren, müßte ich freilich alles, was Constantius spricht, hierhersetzen. Die äußerlich greifbarste Reminiscenz bieten die erschrockenen Worte, die König Heinrich gegen den Vorschlag zu seiner Verheiratung spricht:

1. Henry VI. Act V. Sc. 1.

King. Marriage, uncle! alas, my years are young!
And fitter is my study and my books
Than wanton dalliance with a paramour.
Yet call the ambassadors; and, as you please,
So let them have their answers every one:
I shall be well content with any choice
Tends to God's glory and my country's weal.

Vergleiche (Dyce I, 138):

Vortiger. My lord.
Constantius. Again?
Vort. . . . . . . you must forthwith
Settle your mind to marry.
Const. How! to marry?
Vort. And suddenly, there's no pause to be given;
The people's wills are violent, and covetous
Of a succession from your loins.
Const. From me
There can come none: a profess'd abstinence
Hath set a virgin seal upon my blood,
And alter'd all the course; the heat I have
Is all enclos'd within a zeal to virtue,
And that's not fit for earthly propagation.
Alas, I shall but forfeit all their hopes!
I'm a man without desires, tell them.

Die Reminiscenz aus Shakspere's *Lear*, die ich schon oben erwähnte, ist eine doppelte:

In der erschütternden letzten Scene des IV. Akts von *King Lear* sagt Cordelia zu ihrem wahnsinnigen Vater:

Sir, do you know me?

Lear. You are a spirit, I know: when did you die?

Cordelia (weinend). *Still, still, far wide!*

Und gleich darauf (7 Zeilen weiter unten) kniet sie vor ihm nieder und sagt:

Cord. O, look upon me, sir,
And hold your hands in benediction o'er me:
No sir, you must not kneel.

Der Vater kniet, statt segnend zu erhören, zu seinem Kinde nieder: Lear und Cordelia liegen also nebeneinander auf den Knien.

In der 1. Scene des *Mayor of Qu.* sagt Constantius (Dyce I, 127):

What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.

Vortiger, kopfschüttelnd:

Hark, afar off still!

Zehn Zeilen weiter unten bittet Constantius die ihn nötigenden Lords auf den Knien, ihm nicht die Krone aufzuzwingen:

On these knees
[Kneeling.
Harden'd with zealous prayers, I entreat you
Bring not my cares into the world again!

Doch diese:

As low as earth
[Kneeling with Devonshire and Stafford.
We beg the freeness of your own consent,
Which else must be constrain'd .....

(s. o., wo der ganze Passus im Zusammenhang zitiert ist).

Hier also, wie im *Lear*, der Angeflehte kniend neben dem Flehenden. Der Effekt, den dieses Bild auf der Bühne macht, ist es, was Middleton entlehnt hat. Eine Reminiscenz dieser Art wiegt schwerer, als die selbst wörtliche Entlehnung einer Phrase u. dergl.: Um den Inhalt,

um das, was man bei einer Novelle den „Falken“ nennt, handelt es sich, ins Kleine übertragen, in einem Fall wie dem vorliegenden. Middleton hat, wie wir sehen werden, einen solchen Raub öfters, oft an Shakspere begangen.

Wenn nur das *Hark, afar off still* in dieser Scene sich fände, müßte man es wohl auf Rechnung des Zufalls setzen, denn die Situationen in den fraglichen Scenen sind, im Zusammenhang genommen, total voneinander verschiedene, aber die Zweizahl der Reminiscenzen in (bei beiden Stücken) einer und derselben Scene schließt den Zufall aus. Zudem kehrt einer der beiden Züge in der 2. Scene des I. Aktes von *The Mayor of Qu.* noch einmal wieder:

Eine Reihe von Bittstellern kommen mit ihren Gesüchen zu Constantius als zu ihrem König (Dyce I, 136):

Button-maker. Let us all kneel together; 'twill move pity:
I've been at the begging of a hundred suits.
[All the petitioners kneel.
Constantius. How happy am I in the sight of you!
Here are religious souls, that lose not time:
With what devotion do they point at heaven,
And seem to check me that am too remiss!
I bring my zeal among you, holy men:
If I see any kneel, and I sit out
[Kneels.
That hour is not well spent ......
Butt. Here's his petition and mine, if it like your grace.
[Giving petitions.
Grazier. Look upon mine, I am the longest suitor;
I was undone seven years ago.
Const. [rising with the others] You 've mock'd
My good hopes. Call you these petitions?
Why, there's no form of prayer among them all.

Hier kommt der Komödiendichter in Middleton zum Vorschein. Die Scene wirkt von der Bühne herab sicherlich mit voller Komik. Die Tatsache, daß Middleton einen entlehnten Zug mehrere Male benützt, steht, wie wir sehen werden, nicht vereinzelt. „Middleton als Nachahmer und Experimentator“ überschreibt Rudolf Fischer des Dichters

1. Periode. Und dazu stimmt dieser 1. Akt wohl vollständig. Hat es Middleton doch fertig gebracht, auf einer halben Seite drei Stücke von Shakspere zu verwerten (I, 127 bei Dyce): Die dramatische Situation aus *Richard III.*, den Charakter des Constantius frei nach Heinrich VI. und die Reminiscenz aus dem *Lear*.

Nach 1605 wird die überlieferte Fassung des 1. Akts des *Mayor of Qu.* also entstanden sein; denn die Anklänge an den *Lear* gehören nicht einer eventuellen Überarbeitung vor dem Druck (1661), sondern ganz sicher Middleton: sie sind typisch für ihn: ein erschütternder poetischer Zug (das Niederknien Lear's zu seiner vor ihm knienden Tochter) erst abgeschwächt und dann ins Komische gewendet. Desgleichen wird man für den Ausschnitt aus *Richard III.* und die Entlehnung aus *Henry VI.* ohne weiteres Middleton ansprechen dürfen: *Richard III.* mindestens hat zu Shakspere's Zeit kaum einer so gut gekannt wie er. Der ganze 1. Akt des *Mayor of Qu.* ist also wohl, wie er uns vorliegt, von Middleton. Es ist somit ziemlich wahrscheinlich, daß die Middleton'sche Fassung des ganzen Stückes nach 1605 anzusetzen ist.

Die letzte Scene des *Mayor of Qu.* hat auch zweifellos durch die abschließenden Worte aus Shakspere's *Richard III.* ihre Prägung erhalten: hier wie dort die Niederlage des Usurpators, der Ausblick auf das gerettete Gemeinwesen und auf kommende friedliche Zeit:

Richard III. V, 5:

Alarum. Enter Richard and Richmond; they fight. Richard is slain. Retreat and flourish. Reenter Richmond, Derby bearing the crown, with divers other Lords.

Richm. God and your arms be praised, victorious friends:
The day is ours, the bloody dog is dead.

Weiter unten, Zeile 35:

Richmond. Abate the edge of traitors, gracious Lord,
That would reduce these bloody days again,
And make poor England weep in streams of blood!
Let them not live to taste this land's increase
That would with treason wound this fair land's peace!

Now civil wounds are stopp'd, peace lives again:
That she may long live here, God say amen!
[*Exeunt.*

Bei Middleton (Dyce I, 220):
Enter Devonshire, Stafford, and Soldiers, with Hengist prisoner . . . . . .
Devonshire. My lord, to make that plain which now I see
Fix'd in astonishment; the only name
Of your return and being, brought such gladness
To this distracted kingdom . . . . . .
. . . . . . 'twas our happiness
To intercept this monster of ambition,
Bred in these times of usurpation,
The rankness of whose insolence and treason
Grew to such height, 'twas arm'd to bid you battle:
Whom, as our fame's redemption, on our knees
We present captive.

Die Scene schließt (Dyce I, 221):
Aurelius . . . . Lead him out:
And when we have inflicted our just doom
On his usurping head, it will become
Our pious care to see this realm secur'd
From the convulsion it hath long endur'd.
[*Exeunt omnes.*

Noch zwei weitere Stücke müssen für den *Mayor of Qu.* zitiert werden:

In der 1. Scene des 5. Akts sagt der zweite 'player' (Dyce I, 201):

We are, sir; comedians, tragedians, tragicomedians, comi-tragedians, pastorists, humorists, clownists, satirists.

Die Aufzählung der Dramengattungen im *Hamlet* (II, 2, 415: Polonius) ist hier sicher das Vorbild: die Reminiscenz aus dem *Lear* (s. o.) bedingt ja eine spätere Datierung des Stückes.

In der 3. Scene des IV. Aktes endlich heißt es (Dyce I, 197):
Vortiger: Methinks, the murder of Constantius
Speaks to me in the voice of't.

Dazu bemerkt Reed:

"Shakspere seems to have imitated this in *The Tempest*" III, 3, 95:

O, it is monstrous! monstrous!
Methought, the billows spoke, and told me of it;
The winds did sing it to me; and the thunder,
That deep and dreadful organ-pipe, pronounc'd
The name of Prosper.

"The date of *The Tempest* must be settled before we can determine whether Shakspere or Middleton was the imitator", fügte Dyce (I, 197) hinzu. Das Datum des *Mayor of Qu.* ist viel unsicherer als das des 'Sturms'. Doch ist man nicht unbedingt genötigt, die Ähnlichkeit der beiden Stellen durch Nachahmung zu erklären; es kann hier auch zufällige Übereinstimmung vorliegen:

The voice of it ist bei Middleton die Enttäuschung und Demütigung Vortiger's, bei Shakspere sind es Wind und Wellen, die zum Verbrecher sprechen. Im 'Sturm' wird der Name Prospero's überdies von Ariel tatsächlich ausgesprochen. Die Ähnlichkeit ist also ziemlich gering.

Das erste (1602 durch Druck) bezeugte Middleton'sche Stück, also wohl überhaupt das früheste unter den erhaltenen Dramen des Dichters, ist das Schauspiel

(2.) 'Blurt, Master-Constable'.

Es ist das unselbständigste Stück, das Middleton gemacht hat: die klarsten Reminiscenzen aus Shakspere in weit über der Hälfte aller Scenen.

Zu nennen sind:

Love's L. L., *Romeo*, *Much Ado* und *Meas. f. M.*

Mit einer Wortschlacht, bei der Beatrice-Violetta präsidiert, setzt das Stück ein: die Herren sind, wie in *Much Ado*, eben aus dem Krieg zurückgekommen; es ist also willkommener Stoff zu Sticheleien in Hülle vorhanden:

(Dyce I, 228):

Hippolito . . . . . I have seen more men's heads spurned up and down like footballs at a breakfast, after the hungry cannons

had picked them, than are maidenheads in Venice, and more legs of men served in at a dinner than ever I shall see legs of capons in one platter whilst I live.

First Lady. Perhaps all those were capon's legs you did see.

Virgilio. Nay, mistress, I'll witness against you for some of them.

Violetta. I do not think, for all this, that my brother stood to it so lustily as he makes his brags for.

Third Lady. No, no, these great talkers are never great doers.

Viol. Faith, brother, h o w m a n y d i d y o u k i l l f o r y o u r s h a r e?

Hip. Not so many as thou hast done with that villanous eye by a thousand.

Viol. I thought so much; that's just none.

Camillo. 'Tis not a soldier's glory to tell how many lives he has ended, but how many he has saved: in both which honours the noble Hippolito had most excellent possession . . . . He went from you a worthy gentleman; he brings with him that title that makes a gentleman most worthy, t h e n a m e o f a s o l d i e r . . . . . . but, because his own ear dwells so near my voice, I will play the ill neighbour, and cease to speak well of him.

Man vergleiche damit die erste Scene von Shakspere's *Much Ado:*

Unter anderem, Zeile 42:

Beatrice. I pray you, h o w m a n y h a t h h e k i l l e d and eaten in these wars? But how many hath he killed? for indeed I promised to eat all of his killing.

Leonato. Faith, niece, you tax Signior Benedick too much; but he'll be meet with you, I doubt it not.

Messenger. He hath done good service, lady, in these wars.

Beat. You had musty victual, and he hath holp to eat it: he is a very valiant trencher-man; he hath an excellent stomach.

Mess. And a g o o d s o l d i e r t o o, lady.

Beat. And a good soldier to a lady: but what is he to a lord?

Mess. A lord to a lord, a man to a man; stuffed with all honourable virtues.

Beat. It is so, indeed; he is no less than a stuffed man: but for the stuffing, — well, we are all mortal.

Auch im weiteren Verlauf der Scene treibt Shakspere's Beatrice ihr Wesen:

(Dyce I, 230):

Second Lady . . . . I have heard that some men have died for love.

Violetta. So have I, but I could never see't. I'd ride forty miles to follow such a fellow to church; and would make more of a sprig of rosemary at his burial, than of a gilded bride-branch at mine own wedding.

Camillo. Take you such delight in men that die for love?

Viol. Not in the men, nor in the death, but in the deed. Troth, I think he is not a sound man that will die for a woman; and yet I would never love a man soundly, that would not knock at death's door for my love.

Die beiden Scenen sodann, in denen der Master-Constable und sein Gehilfe Slubber auftreten, sind nichts weiter als eine Umschreibung der Scenen III, 3 und IV, 2 in *Much Ado*, in denen Dogberry und Verges agieren. In der 2. Sc. des I. Akts von *Blurt, M.-C.* (Dyce I, 237 ff.):

Enter from the house Blurt and Slubber.

Blurt. Here dwells the constable. — Call assistance, give them my full charge, raise, if you see cause. — Now, sir, what are you, sir?

Pilcher. Follower to that Spanish-leather gentleman.

Blurt. And what are you, sir, that cry out upon me? . . . .

Lazarillo. Most clear Mirror of Magistrates, I am a servitor to god Mars.

Blurt. For your serving of God I am not to meddle: why do you raise me? . . . . . . I am (for a better) the duke's own image, and charge you, in his name, to obey me.

Laz. I do so.

Blurt. I am to stand, sir, in any bawdy-house, or sink of wickedness. I am the duke's own grace, and in any fray or resurrection am to bestir my stumps as well as he. I charge you, know this staff.

Weiter (Dyce I, 240):

Blurt. . . . . Let me see your pass: if it be not the duke's

hand, I'll tickle you for all this: quickly, I pray: this staff is to walk in other places.

Laz. There it is.

Blurt. Slubber, read it over.

Laz. Read it yourself. What besonian is that?

Blurt. This is my clerk, sir . . . . . I keep him only to read, for I cannot . . . . . &c.

Dann Seite 241 bei Dyce:

Blurt. . . . . Your name, sir?

Laz. Lazarillo de Tormes in Castile, cousin-german to the adelantado of Spain.

. . . .

Blurt. Has a good name: Slubber, set it down: write, Lazarus in torment at the Castle, and a cozening German at the sign of the Falantido-diddle in Spain . . . . .

Dyce I, 242:

Blurt. Then, sir, you mean not to run?

Laz. Signior, no.

Blurt. Bear witness, Slubber, that his answer is, Signior, no: so now, if he runs upon the score, I have him straight upon Signior, no. This is my house, signior; enter.

Die Art, wie Blurt sein Opfer verhört, das Verhältnis zu seinem Gehilfen, seine Wichtigtuerei und sein umständliches Reden sind getreulich aus Shakspere kopiert. Mit der zweiten der Scenen, in denen er auftritt (er spielt keine größere Rolle im Drama, als Dogberry in *Much Ado*, trotzdem er dem Stück den Titel gab), Akt IV, Sc. 3, verhält es sich ähnlich:

Dyce I, 290:

Curretto. Why, what are you, sir?

Blurt. What am I, sir? do not you know this staff? I am, sir, the duke's own image: at this time the duke's tongue (for fault of a better) lies in my mouth; I am constable, sir.

Cur. Constable, and commit me? marry, Blurt, master-constable.

Blurt. Away with him. [*He strives.*

. . . .

Cur. Ay, but, master-constable —

Blurt. No, pardon me, you abuse the duke in me, that am his cipher. — I say, away with him; Gulch, away with him; Woodcock, keep you with me. I will be known for more than Blurt.

[*Exit, the rest of the Watch carrying off Curvetto.*

Am auffallendsten neben den Reminiscenzen aus *Much Ado* sind im *Blurt, M.-C.* dann diejenigen aus Shakspere's *Romeo and Juliet.*

Gleich in der 1. Sc. des I. Aktes:

(Dyce I, 230):

Camillo. And of beauty what tongue would not speak the best, since it is the jewel that hangs upon the brow of heaven, the best colour that can be laid upon the cheek of earth?

In der 5. Sc. des I. Akts sagt Romeo von Juliet (Zeile 47):

It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiope's ear.

Bezeichnenderweise hat Middleton dieses prangende Bild noch zweimal verwendet:

Im *Blurt* selber noch einmal:

Dyce I, 283, wo der alte Curvetto sich an die Nacht persönlich wendet:

...... Night, clap thy velvet hand
Upon all eyes! if now my friend thou stand,
I'll hang a jewel at thine ear, sweet night,

und später in *Women Beware Women* (Dyce IV, 585):

Duke. Methinks now such a voice to such a husband
Is like a jewel of unvalu'd worth
Hung at a fool's ear.

Es ist interessant, zu sehen, wie das Bild bei Middleton, dem Wesen des Dichters entsprechend, sein ursprüngliches Aussehen immer mehr verliert und zuletzt zur Karrikatur wird.

Um zu den *Romeo*-Reminiscenzen im *Blurt, M.-C.* zurückzukehren:

Gegen Schluß der 1. Sc. des I. Aktes sagt Fontinelle (Dyce I, 234):

Lady, bid him whose heart no sorrow feels
Tickle the rushes with his wanton heels.

"Imitated from Shakespeare:

Let wantons, light of heart,
Tickle the senseless rushes with their heels
Romeo and Juliet, act I. sc. 4."
— Dyce.

Die Scene im *Blurt* schließt mit den Worten Fontinelle's (Dyce I, 235):

O, what a heaven is love! O, what a hell!

Die Begegnung Hippolito's (Violetta's Bruder) und Camillo's (Violetta's Liebhaber) mit dem Geliebten der Middleton'schen Juliet, Fontinelle, in der 1. Scene des II. Aktes, erinnert an die bekannte Duellscene III, 1 in *Romeo and J.*. in der Romeo dem rasenden — *thou art a villain* Tybalt's sein ruhiges

I see thou know'st me not

entgegensetzt.

Dyce I, 246:

Camillo(-Tybalt): *Thou add'st heat to my rage. Away, stand back,*
Dishonour'd slave, more treacherous than base!
This is the instance of my scorn'd disgrace.
Fontinelle(-Romeo): *Thou ill-advis'd Italian. whence proceeds*
This sudden fury?
Cam. Villain, from thee.
Hipp. Hercules, stand between them!

Fast noch deutlicher gibt sich als Anlehnung an Shakspere die schöne Stelle in der 1. Sc. des III. Aktes (Dyce I, 269):

Hippolito . . . . . thou'st not slept these three nights.
Camillo. Alas, how can I? he that truly loves
Burns out the day in idle fantasies;
. . . .
But say a golden slumber chance to tie,
With silken strings, the cover of love's eye,

Then dreams, magician-like, mocking present
Pleasures, whose fading leaves more discontent.

Man vergleiche damit Mercutio's Erzählung von der Queen Mab. Die Stelle in Middleton ist in ihrer Art sehr schön: diese Art deckt sich aber so ziemlich mit der in Mercutio's unsterblichen Zeilen.

Die letzte greifbare *Romeo*-Reminiscenz im *Blurt* repräsentiert die kurze 2. Scene des III. Aktes, die der ebenso kurzen 6. Scene des II. Aktes in *Romeo and Juliet* entspricht.

Dyce I, 274:

Enter Violetta and a Friar apace.
Viol. My dearest Fontinelle!
Font. My Violetta.
O God!
Viol. O God!
Font. Where is this reverend friar?
Friar. Here, overjoy'd young man.

In Hast, wie Friar Laurence mit Romeo und Juliet, geht der Pater mit seinem jungen Paare ab.

Das dritte der Shakspere'schen Stücke, die Middleton für seinen *Blurt, M.-C.* verwertete, ist das Lustspiel *Love's Labour's Lost.* Die Figur des Bramarbas Don Adriano de Armado mit seinem Pagen Moth ist es, was in Middleton's dramatischen Versuch seinen Weg gefunden. 'Lazarillo de Tormes, a Spaniard', benennt ihn übrigens Middleton ganz offen. Die Hauptähnlichkeit der beiden Figuren besteht wohl in ihrer äußeren Erscheinung: beide nähern sich dem Falstaff-Typus und haben als Folie ihren mageren kleinen Pagen. Für Middleton geht das aus einer Stelle in der 2. Sc. des II. Aktes hervor:

Dyce I. 243:

Dandyprat (zu Pilcher-Moth): . . . . .
Pilcher! thour't a most pitiful dried one.

Doyt. I wonder thy master does not slice thee, and swallow thee for an anchovies.

Pilcher. He wants wine, boy, to swallow me down, for he wants money to swallow down wine. But farewell; I must dog my master.

Dandyprat. As long as thou dogst a Spaniard, thou'lt ne'er be fatter.

Der Haupteffekt bestand daher wohl auch im ersten Auftreten der beiden Figuren, für das Middleton sich allerdings sehr eng an Shakspere hielt:

2. Sc. des I. Aktes (Dyce I, 235):

Enter Lazarillo melancholy, and Pilcher.

Laz. Boy, I am melancholy, because I burn.

Pilch. And I am melancholy, because I am a-cold.

Laz. I pine away with the desire of flesh.

Pilch. It's neither flesh nor fish that I pine for, but for both.

Merkwürdigerweise ist es in *Love's Labour's Lost* auch die 2. Scene des I. Aktes, in der Armado zuerst auftritt:

Enter Armado and Moth.

Arm. Boy, what sign is it when a man of great spirit grows m e l a n c h o l y?

Moth. A great sign, sir, that he will look sad.

Arm. Why, sadness is one and the self-same thing, dear imp.

Der Dialog ist weiterhin von dem im *Blurt* durchaus verschieden.

Die wichtigste Übereinstimmung im Sprechstil der beiden Spaniards besteht in ihrer analogen Aussprache von Wörtern wie sirrah, city &c.

Quare chirrah, not sirrah? fragt Holofernes *LLL* V, 1, 36. *this chitty of Venice* sagt Lazarillo (Dyce I, 236); *chick, chikness* für *sick, sickness* (S. 279); desgleichen *chittizens* für *citizens* (S. 280).

Eine weit wichtigere Shakspere-Reminiscenz weist jedoch die letzte Scene von *Blurt, Master-Constable* auf: Züge aus der letzten Scene von Shakspere's *Measure for Measure* kehren hier unverkennbar wieder.

Bei Middleton wird ein alter Lüstling, Curvetto, vom Herzog, der wie der Herzog in *Measure for Measure,* zu richten und zu vergeben gekommen ist, im Scherz dazu verurteilt, entweder zu sterben oder die Courtisane zu heiraten, zu der er nächtlicherweile auf einer Strickleiter zu gelangen versuchte. Curvetto nimmt das Urteil natürlich zuerst ernst; die Worte, die er da als Protest spricht, lauten (Dyce I, 307):

Curretto. How, die, or marry her? then call me daw:
Marry her — she's more common than the law —
For boys to call me ox? no, I'm not drunk;
I'll play with her, but, hang her! wed no punk.
. . . .
No, fie, fie, fie; hang me before the door
Where I was drown'd, ere I marry with a whore.

In der letzten Scene von *Measure for Measure* wird der Lügner Lucio vom Herzog dazu verurteilt, eine Dirne zu heiraten:

Zeile 509:

Lucio. 'Faith, mylord, I spoke it but according to the trick. If you will hang me for it, you may; but I had rather it would please you I might be whipt.

Duke. Whipt first, sir, and hanged after.
Proclaim it, provost, round about the city,
Is any woman wrong'd by this lewd fellow,
As I have heard him swear himself there's one
Whom he begot with child, let her appear,
And he shall marry her: the nuptial finish'd,
Let him be whipt and hang'd.

Lucio. I beseech your highness, do not marry me to a whore . . . . .

Duke. Upon mine honour, thou shalt marry her.
Thy slanders I forgive; and therewithal
Remit thy other forfeits. Take him to prison;
And see our pleasure herein executed.

Lucio. Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping, and hanging.

Es kann umsoweniger ein Zweifel darüber herrschen, daß Middleton auch hier entlehnt hat, als deutliche und umfangreiche Reminiscenzen an *Measure for Measure* in den beiden chronologisch zunächst folgenden Middleton'schen Stücken wiederkehren (s. unten die Besprechung von *The Phoenix* und *Michaelmas Term*).

Zudem läßt der vergebende Duke aus *Measure for Measure* auch in der letzten Scene von *Blurt, M.-C.* seine Gnade walten (Dyce I, 307):

Duke. Well, signior, for we rightly understand
From your accusers, how you stood her guest,
We pardon you, and pass it as a jest:
And for the Spaniard sped so hardly too,
Discharge him, Blurt: signior, we pardon you.

Desgleichen erinnert der Ausruf Fontinelle's in derselben Scene (Dyce I, 304):

Font. Law, give me law

an den Schrei Isabella's nach Gerechtigkeit (*M.f.M.* V, 1, 19):

Justice, O royal duke &c.

Das bis jetzt als wahrscheinlich angenommene Datum von *Measure for Measure*, 1603 oder 1604, würde dadurch auf spätestens 1602 [1]) zurückverlegt. Die Datierung 1603 —1604 ist durchaus unsicher:

Die Hypothese von Tyrwhitt und Malone, daß die Stellen in Akt I, Sc. 1, 68—73, und Akt II, Sc. 4, 26—30, "a courtly apology for King James I's stately and ungracious demeanour on his entry into England" darstellen, steht auf ziemlich schwachen Beinen: in der Form wäre die 'apology' zu verdeckt und im Inhalt zu aufdringlich. Die sehr freie Umdeutung von des Königs notorischer Furcht vor Menschenansammlungen wäre doch etwas sonderbar. Viel eher lassen sich die Stellen als Äußerungen von Shakspere's persönlichem Geschmack fassen.

Ähnlich steht es mit der Ausdeutung der Worte der Mistress Overdone I, 2, 83:

Thus, what with the war, what with the sweat, what with the gallows and what with poverty, I am custom-shrunk.

the war: vor dem Frieden mit Spanien (August 1604) soll *Meas.f.M.* also entstanden sein: damit könnten wir uns ja einverstanden erklären. Ob mit *the sweat* auf die Seuche von 1603 angespielt wird, ist durchaus zweifelhaft: die ganze Stelle wird viel natürlicher ganz allgemein gedeutet.

Geradeso verhält es sich mit der Aufzählung der zehn Sträflinge (darunter zwei bis drei 'stabbers') durch Pompey in der 3. Sc. des IV. Akts. Daß hier das sog. 'Statute of Stabbing'

---

[1]) *Blurt, Master-Constable* 1602 gedruckt.

von 1604 zeitlich vorangegangen sein müsse, mag man annehmen, wenn man Lust dazu hat: ein zwingender Grund zu dieser Annahme liegt nicht vor.

Daß Middleton den fraglichen Zug aus Shakspere, nicht aus irgend einer anderen Quelle schöpfte, geht aus dem Umstand hervor, daß jenes Motiv sich weder in Shakspere's Quelle noch sonstwo findet.

In Whetstone's *Promos and Cassandra* ist Shakspere's verleumderischer Lucio schon vorgezeichnet in dem Betrüger Phallax. Von dessen Verheiratung mit einer Dirne ist jedoch nicht die Rede: weder Whetstone noch dessen Quelle, Cinthio, und die übrigen Erzählungen über das Thema von *Measure for Measure*[1]) weisen diesen Zug auf: er ist Shakspere's Eigentum. Der positive Beweis dafür, daß nicht Shakspere, sondern Middleton der Nachahmer ist, liegt erstlich in der schon erwähnten Tatsache, daß die chronologisch zunächst stehenden Middleton'schen Stücke, *The Phoenix* und *Michaelmas Term*, die deutlichsten Reminiscenzen an *Measure for Measure* aufweisen, und, was noch wichtiger ist, im Wie der Entlehnung.

In der 1. Scene des III. Akts von *Blurt, M.-C.* heißt es (Dyce I, 270):

. . . . then tears begin
To keep quick time unto the owl, whose voice
Shrieks like the belman in the lover's ears.

Dazu bemerkt Dyce:

"Here, perhaps, Middleton recollected *Macbeth*:
It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,
Which gives the stern'st good night.
(Act II. Sc. 2.)"

---

[1]) „Sie alle, wie es ja der Charakter aller volksmäßigen Erzählungen ist, berichten nur die Hauptfakta und übergehen alle Einzelheiten; sie sind zu kurz und zu wenig im einzelnen ausgeführt, als daß sie die große Menge von Zwischenfällen und Episoden darbieten sollten, an denen das Shakespeare'sche Stück so reich ist." — Foth, *Shakspere's Maſs für Maſs und die Geschichte von Promos und Cassandra. Shakespeare-Jahrbuch* Bd. XIII, p. 172.

Blurt, M.-C. war aber 1602 schon gedruckt, eine Zeit, zu der *Macbeth* noch nicht existierte. Wenn man also Abhängigkeit annimmt, so hätte sich Shakspere an die Stelle in Middleton erinnert. Die Situationen in beiden Scenen sind jedoch gänzlich voneinander verschieden; zufällige Übereinstimmung scheint nicht weniger plausibel, obwohl die Reminiscenz eine wörtliche ist.

Auch erwähnt Shakspere den unheilkündenden Schrei der Eule schon geraume Zeit vor Abfassung des Middletonschen Stückes, z. B. *H6C V, 6, 44*:

The owl shriek'd at thy birth, — an evil sign.

Desgleichen *R 3 IV, 4. 509; R 2 III, 3, 183: Lucr. 165; Phoen. 5*, und *Caes. I, 3, 28.*

Der Erwähnung wert ist endlich der Umstand, daß das main plot im *Blurt, M.-C.* eine entschiedene Ähnlichkeit mit der Fabel von Kyd's *Spanish Tragedy* aufweist.

Die Geschichte von der Liebe des Don Horatio zur spanischen Prinzessin Bellimperia, seine Ermordung durch Bellimperia's Bruder Don Lorenzo und den kriegsgefangenen Prinzen von Portugal, Don Balthazar, steht ohne Frage in Zusammenhang mit der Geschichte der Liebe des (hier glücklich liebenden) kriegsgefangenen Fontinelle zu der schönen Violetta, seine Bedrohung durch deren Bruder Hippolito und, hier erklärten Bräutigam, Camillo. In Middleton's Stück tritt ferner auf: *Imperia, a courtesan.* Diese merkwürdige Übereinstimmung in einem so seltenen Namen läßt kaum einen Zweifel, daß hier ein Zusammenhang vorliegt. Die Quelle zur *Spanish Tragedy* kennt man ja leider nicht. Auch über die Quelle zu Middleton's *Blurt, Master Constable* findet sich nirgends eine orientierende Notiz. Daß Middleton aus der *Spanish Tragedy* entlehnt habe, ist nicht wahrscheinlich: da hätte er wohl deutlicher und reichlicher entlehnt; Gemeinsamkeit der Quelle ist die plausibelste Erklärung.

Sollte über die italienische Courtisane 'Imperia', die von 1485—1511 im Rom Leo's X. lebte, nicht etwas wie eine Biographie, Novelle oder dergl. existiert haben? Middleton's Imperia ist ja auch eine Courtisane.

Den Grundgedanken im nächsten seiner Stücke, dem am 9. Mai 1607 licensierten Drama

(3.) 'The Phoenix',

hat Middleton von Shakspere's *Measure for Measure* herübergenommen. Schon bei Abfassung seines *Blurt, Master-Constable* hatte er ja dieses Shakspere'sche Stück gekannt (s. die letzte Scene von *Blurt, M.-C.*).

Ward schreibt II, 504 seiner *Engl. Dram. Lit.* über den *Phoenix*:

"A new version of the old Haroun Alraschid device, used by Shakspere, to whom Middleton's debts are innumerable."

Prinz Phoenix wird auf Betreiben schlechtgesinnter Höflinge von seinem alten Vater, dem Herzog von Ferrara, auf Reisen geschickt, um die Welt kennen zu lernen. Der Prinz bleibt jedoch in Verkleidung im Lande, da er den Plan der Intriganten durchschaut, und deckt hier nun die mannigfachsten Schäden in der Gesellschaft unbarmherzig auf. Der Gang der Intrigue im *Phoenix* ist ein ganz anderer als in Shakspere's *Measure for Measure*, allein der Grundgedanke, den Shakspere's Drama dem Middleton'schen Stücke gab, ließ eine Reihe gemeinsamer Züge entstehen.

Gleich die 1. Scene des I. Aktes zeigt deutlich die Abhängigkeit von *Measure for Measure*.

Dyce I, 313:

Duke. My lords,
Know that we, far from any natural pride,
Or touch of temporal sway, have seen our face
In our grave council's foreheads, where doth stand
Our truest glass, made by Time's wrinkled hand.
We know we're old; my days proclaim me so;
Forty-five years I've gently rul'd this dukedom;
Pray heaven it be no fault;
For there's as much disease, though not to th'eye,
In too much pity as in tyranny.
Infesto. Your grace hath spoke it right.

Seite 315:

Phoenix . . . .
For that's the benefit a private gentleman
Enjoys beyond our state, when he notes all
Himself unnoted.
For, should I bear the fashion of a prince,
I should then win more flattery than profit,
And I should give 'em time and warning then
To hide their actions from me: if I appear a sun,
They'll run into the shade with their ill deeds
And so prevent me.

Weiter, Seite 316/317:

Phoenix . . . . . indeed, a prince need no[t] travel farther than his own kingdom, ... and it would appear far nobler industry in him to reform those fashions that are already in his country, than . . . . . and therefore I hold it a safer stern . . . . . to look into the heart and bowels of this dukedom, and, in disguise, mark all abuses ready for reformation or punishment.

Anlehnung an Shakspere zeigt dann noch die der letzten Scene in *Measure f. M.* entsprechende letzte Scene des *Phoenix;* die Spannung bis zur Demaskierung, dort des Herzogs, hier des Prinzen Phoenix, ergibt eine Ähnlichkeit in Situation und Stimmung:

(Dyce I, 402):

Phoenix. That this is true, and these, and more, my lord,
Be it, under pardon, spoken for mine own;
He the disease of justice, these of honour,
And this of loyalty and reverence,
The unswept venom of the palace.
Proditor. Slave!
Phoenix. Behold the prince approve it!
[Discovers himself.

Weiter unten:

Phoenix. My royal father,
To whose unnatural murder I was hir'd,
I thought it a more natural course of travel,
And answering future expectation,
To leave far countries, and inquire mine own!

Die Gnade, die Shakspere sogar dem tief in Schuld verstrickten Angelo gewährt, kann bei Middleton erst walten, nachdem der Hauptverbrecher Proditor mit einem Fluche abgegangen ist (Dyce I, 404):

Phoenix. Away! thy curse is idle.

[Exit Proditor.

The rest are under reformation,
And therefore under pardon.

Seite 406:

Niece. Her birth was kin to mine; she may prove modest:
For my sake I beseech you pardon her.
Phoe. For thy sake I'll do more. — Fidelio hand her.
My favours on you both.

Am Eingang eben dieser Scene (V, 1) findet sich eine Reminiscenz an Shakspere's *Macbeth*:

Der verkleidete Prinz hat sich zum Schein vom Schurken Proditor zur Ermordung seines Vaters dingen lassen. Die beiden warten in einem Zimmer des Palastes auf das Erscheinen des Herzogs: Proditor ist des Glaubens, sein „Genosse" werde in einem der nächsten Augenblicke den Herzog niederschlagen. Die „Stimmung" vor diesem (nur von Proditor erwarteten) Morde wird von Middleton folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

(Dyce I, 395):

Proditor. How is the air?
Phoenix. O, full of trouble!
Prod. Does not the sky look piteously black?
Phoe. As if 'twere hung with rich men's consciences.
Prod. Ah, stuck not a comet, like a carbuncle,
Upon the dreadful brow of twelve last night?
Phoe. Twelve? no, 'twas about one.
Prod. About one? most proper,
For that's the duke.
Phoe. Well shifted from thyself!

[Aside.

Prod. I could have wish'd it between one and two.
His son and him.
Phoe. I'll give you comfort then.

Prod. *Prithee.*
Phoe. *There was a villanous raven seen last night*
Over the presence-chamber, in hard justle
With a young eaglet.
Prod. *A raven? that was I: what did the raven?*
Phoe. *Marry, my lord, the raven — to say truth,*
I left the combat doubtful.

Man vergleiche damit die 4. Scene des II. Aktes von *Macbeth:*

Ross. *Ah, good father,*
Thou seest, the heavens, as troubled with man's act,
Threaten his bloody stage: by the clock, 'tis day,
And yet dark night strangles the travelling lamp:
Is't night's predominance, or the day's shame,
That darkness does the face of earth entomb,
When living light should kiss it?
Old Man. *'Tis unnatural,*
Even like the deed that's done. On Tuesday last,
A falcon, towering in her pride of place,
Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd.

Bei Shakspere ist es eine Eule und ein Falke, bei Middleton ein Rabe und ein junger Adler. Das macht in diesem Falle keinen Unterschied: Die Stimmung der Shakspereschen Scene hatte Middleton im Gedächtnis: kein Wunder, daß er sich da auch an das von Shakspere eingeflochtene böse Omen erinnerte.

Diese Reminiscenz trifft mit den unzweifelhaften *Macbeth*-Reminiscenzen in dem weiter unten besprochenen Drama *The Puritan* zusammen. *The Puritan* liegt 1607 gedruckt vor, *The Phoenix* wurde am 9. Mai 1607 licensiert und erschien noch im gleichen Jahre im Druck. Vor diese Zeit muß also das Datum von Shakspere's *Macbeth* fallen.

Bei der Komposition des I. Aktes von

(4.) **'Michaelmas Term'** (lic. 15. Mai 1607)

ist Middleton eine Scene aus Shakspere's *Merchant of Venice* untergekommen.[1])

In der 1. Scene des I. Aktes sagt 'Mother Gruel' (Dyce I, 428):

Pray, can your worship tell me any tidings of one Andrew Gruel, a poor son of mine own?

Lethe. I know a gallant gentleman of the name, one ***master*** *Andrew Gruel, and well received amongst ladies.*

Moth. G. That's not he then: he is no gentleman that I mean . . . . . No, truly; his father was an honest, upright tooth-drawer.

Weiter unten:

Lethe. Know you not me, good woman?

In der 2. Sc. des II. Aktes von *The Merchant of Venice* sagt der alte Gobbo (Zeile 48):

— *Can you tell me whether one Launcelot, that dwells with him, dwell with him or no?*

Laun. Talk you of young Master Launcelot?

Gobbo. No master, sir, but a poor man's son: his father, though I say it, is an honest exceeding poor man and, God be thanked, well to live.

Laun. Well, let his father be what a' will, we talk of young Master Launcelot.

Weiter unten:

Laun. Do you not know me, father?

Die Entlehnung ist hier ganz unverhüllt. Bei Shakspere ist es der alte blinde Vater, der seinen Sohn nicht erkennt, bei Middleton die arme alte Mutter, der ihr Sohn in der reichen Kleidung als Fremder erscheint. Beide fragen den Gesuchten nach dem den sie suchen. Die Komik dieser Situation ist es, was Middleton entlehnt hat. Den Vergleich mit ihrem Vorbild hält die Scene in Middleton's Stück freilich nicht aus.

Die letzte Scene von *Michaelmas Term* ist, wie in den beiden vorhergehenden Stücken (*Blurt*, *Master-Constable* und

---

[1]) S. Ward II, 516, Note.

The Phoenix) dem Schluß von Shakspere's *Measure for Measure* nachgebildet. Der Abenteurer Lethe, dem Shakspere's Lucio entspricht, soll durch die Verheiratung mit einer Dirne seine Strafe finden. Dem Herzog bei Shakspere entspricht der Judge bei Middleton.

Dyce I, 511:

Judge. What crimes have those brought forth?
Salewood. The shame of lust:
Most viciously on this his wedding morning
This man was seiz'd in shame with that bold strumpet.
Judge. Why, 'tis she he means to marry.
Lethe. No, in truth.
Judge. In truth you do:
Who for his wife his harlot doth prefer,
Good reason 'tis that the should marry her.

. . . .

Judge. Rest content,
He shall both marry and taste punishment.

Lethe. O, intolerable! I beseech your good lordship, if I must have an outward punishment, let me not marry an inward . . . . . let me be speedily whipt and be gone, I beseech your lordship.

Lethe ändert aber dann seine Ansicht (Dyce I, 512):

Lethe. Marry a harlot, why not?

. . . .

I do beseech your lordship to remove
The punishment; I am content to marry her.
Judge. There's no removing of your punishment —
Lethe. O, good my lord!
Judge. Unless one here assembled,
Whom you have most unnaturally abus'd,
Beget your pardon.

Die Scene schließt (Dyce I, 513 und 514):

Judge. Thou art thine own affliction, Quomodo.
Shortyard, we banish thee; it is our pleasure.
Sho. Henceforth no woman shall complain for measure.
Judge. And that all error from our works may stand,
We banish Falselight evermore the land. Exeunt omnes.

In drei zeitlich aufeinanderfolgenden Stücken hat Middleton also aus Shakspere's *Measure for Measure* geborgt. Das Motiv der Verheiratung eines losen Vogels an eine Dirne kehrt bei Middleton sogar noch einmal wieder; allerdings nur ganz kurz, aber immerhin deutlich genug, um den Zusammenhang erkennen zu lassen.

In der letzten Scene von *Your Five Gallants* (bezeichnenderweise ist es wieder die Schlußscene eines Stückes) heißt es (Dyce II, 322):

Fitsgrave. The doom is past: so, since your aim was marriage,
Either embrace it in these courtesans,
Or have your base acts and felonious lives
Proclaim'd to the indignation of the law,
Which will provide a public punishment.
As for the boy, and that infectious bawd,
We put forth those to whipping.

Primero. Whipping? you find not that in the statute to whip satin.

Fitsgrave. Away with him!

[Primero and Boy led off.

In eine frühe Zeit von unseres Dichters dramatischer Laufbahn gehört der 1604 gedruckte

(5.) 1. Teil von 'The Honest Whore',

das Stück, in dem sich die wichtige Anspielung auf Shakspere's *Othello* findet.

Das Titelblatt der Quarto von 1604 nennt als Autor nur Thomas Dekker. In Henslowe's *Diary* findet sich jedoch folgender Eintrag (ed. Collier, p. 232):

'Lent unto the company, to geve unto Thomas Deckers and Middleton, in earnest of ther Play called the pasyent man and the onest hore, the some of v[li] 1604.'

Diese Notiz geht offenbar auf den 1. Teil von *The Honest Whore* (1604 gedr.). Der 2. Teil dieses Stückes wurde erst 1608 licensiert und trägt, wie der 1. Teil, nur den Namen Dekker's auf dem Titelblatt seiner 1630 erschienenen Quarto.

Für die Annahme, daß Middleton an diesem 2. Teil (der inhaltlich nur wenig mit dem 1. Teil zu schaffen hat), ebenfalls mitgearbeitet habe, liegt eine Veranlassung daher nicht vor. Wahrscheinlich war auch seine Mitarbeiterschaft am 1. Teil nicht allzu bedeutend. Doch wird man für die Stellen, in denen sich Reminiscenzen an Shakspere finden, vielleicht mit größerer Wahrscheinlichkeit Middleton ansprechen, als seinen Kollegen:

Die 1. Scene des I. Aktes von *The Honest Whore I. P.* z. B. ist höchst wahrscheinlich von Middleton. Das Bild, mit dem diese Scene einsetzt, ist durch Shakspere's *Hamlet* veranlaßt. Von der einen Seite betritt ein Leichenbegängnis die Bühne; der Herzog von Mailand mit seinem Gefolge trägt seine Tochter Infelice zu Grabe. Von der anderen Seite stürmt Graf Hippolito herein, den sein Freund Matheo zurückzuhalten sucht. Das ist Hamlet am Grabe der Ophelia.

Auf diesen schönen dramatischen Effekt häuft der Dichter dieser Scene nun gleich einen zweiten: Shakspere's Richard III. an der Bahre Heinrich's VI. ist ihm in den Sinn gekommen:

(Dyce III, 5):

Enter a funeral &c.
Duke. Behold, yon comet shews his head again!
Twice hath he thus at cross-turns thrown on us
Prodigious looks; twice hath he troubled
The waters of our eyes: see, he's turn'd wild: —
Go on, in God's name.
Cas., *Sin.*, &c. } *On afore there, ho!*

. . . .

Hippolito. I prithee, dear Matheo —
Matheo. Come, you're mad!
Hip. I do arrest thee, murderer! S e t d o w n,
V i l l a i n s, *set down that sorrow, 'tis all mine!*

. . . .

Cas., *Sin.*, &c. } *Set on.*
Hip. Set down the body!

Fleay (I, 131 seines *Chronicle*) hält das für eine Parodie auf *Richard III.* Worin hier die Parodierung bestehen soll, ist schwer einzusehen. Dem armen Hippolito ist es doch bitterer Ernst. Daß das Bild am Eingang der Scene auf *Hamlet* zurückgeht, ist umsoweniger zweifelhaft, als sich noch weitere Reminiscenzen an Shakspere's große Tragödie im 1. Teil von *The Honest Whore* finden. Noch in der gleichen Scene:

(Dyce III, 9):

Hippolito. On Thursday buried, and on Monday died!
Quick haste, byrlady; sure her winding-sheet
Was laid out 'fore her body; and the worms,
That now must feast with her, were even bespoke,
And solemnly invited, like strange guests.

Matheo. Strange feeders they are indeed, my lord, and like your jester, or young courtier, will enter upon any man's trencher without bidding.

Diese Stelle ist ganz sicher durch Hamlet's melancholische Reden veranlaßt. Die 1. Scene des IV. Aktes von *The Honest Whore I. P.* zeigt dies deutlich:

Hippolito betrachtet das Bild seiner Geliebten (Dyce III, 76):

. . . . . here the worms will feed,
As in her coffin: hence then, idle art!
. . . . . What's here?
[Takes up the skull.
Perhaps this shrew'd pate was mine enemy's:
'Las, say it were, I need not fear him now!
For all his braves, his contumelious breath,
His frowns, though dagger-pointed, all his plot[s],
Though ne'er so mischievous, his Italian pills,
His quarrels, and that common fence, his law,
See, see, they're all eaten out! here's not left one.

Weiter unten:

Hippolito. And must all come to this? fools, wise, all hither?
Must all heads thus at last be laid together?

Seite 77:

Hip. Death's the best painter then: they that draw shapes,
And live by wicked faces, are but God's apes;
They come but near the life, and there they stay:
This fellow draws life too; his art is fuller,
The pictures which he makes are without colour.

Ich brauche die Stelle aus Shakspere nicht hierherzusetzen; Hamlet mit dem Totenschädel in der Hand ist nicht zu verkennen.

Ebenfalls in der 1. Scene des IV. Aktes von *The Honest Whore I. P.* sagt Hippolito:

(Dyce III, 79):

I was, on meditation's spotless wings,
Upon my journey thither.

"So in *Hamlet* I, 5, 29 (nicht I, 1, wie ein Druckfehler bei Dyce angibt):

Haste, let me know it; that I, with wings as swift
As meditation . . ."

— Reed.

Die *Hamlet*-Reminiscenzen, die sich in 8 weiteren Middleton'schen Stücken finden, sind ganz derselben Art. Man wird daher auch für die angeführten Stellen in *The Honest Whore I. P.* wahrscheinlich Middleton verantwortlich machen dürfen.

Die Anspielung auf Shakspere's *Othello*, die für die Datierung von Shakspere's Tragödie wichtig geworden ist, steht in der Scene, zu der auch Shakspere's *Hamlet* und *Richard III.* Pate gestanden:

The Honest Whore I. P. Akt I. Sc. 1 (Dyce III, 6):

Hippolito. O, you ha' kill'd her by your cruelty!
Duke. Admit I had, thou kill'st her now again,
And art more savage than a barbarous Moor.

Das kann auf nichts anderes anspielen, als auf Othello. Eine weitere Reminiscenz aus Shakspere's *Othello* in der 1. Scene des III. Aktes unterstützt noch diese Annahme:

(Dyce III, 56):

Candido . . . . . when I touch her lip
I shall not feel his kisses.

Reed bemerkte dazu:

"Imitated by Shakspere in *Othello,*" act III. sc. 3.

I slept the next night well, was free and merry;
I found not Cassio's kisses on her lips.

Daß der Dichter der 1. Scene des III. Aktes von *The Honest Whore I. P.* hier der Nachahmer ist, und daß dieser Dichter Middleton ist, geht wohl mit Sicherheit aus einer Stelle in einem der späteren Stücke unseres Dichters hervor, wo er den Zug, um den es sich handelt, noch einmal verwendet: In der 2. Scene des IV. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* sagt Knavesby (Dyce IV, 477):

What has his dalliance taken from thy lips? 'tis as sweet as e'er 'twas.

Middleton liebt es, einen entlehnten Zug mehrere Male zu verwenden.

Das Datum von Shakspere's *Othello* wird also wohl auf 1604 stehen bleiben.

Noch ein Shakspere'sches Drama muß für den 1. Teil von *The Honest Wh.* zitiert werden.

„Die Heirat der Liebenden durch Vermittlung des Pater erinnert ein wenig an Romeo, der aber älter sein wird." [1]) Verschiedene Züge im 1. Teil von *The Honest Wh.* sind aus *Romeo and Juliet* herübergenommen: Infelice trinkt, wie Juliet, einen Trank, der sie auf eine bestimmte Zeit in Starrkrampf versetzt:

The Honest Wh. I. P. Akt I. Sc. 3 (Dyce III, 17):

Duke. But, doctor Benedict, does your art speak truth?
Art sure the soporiferous stream will ebb,
And leave the crystal banks of her white body
Pure as they were at first, just at the hour?
Benedict. Just at the hour, my lord.
Duke. Uncurtain her:
[A Curtain is drawn back, and Infelice discovered lying on a couch.
Softly! — See, doctor, what a coldish heat
Spreads over all her body!

---

[1]) Rapp, *Studien über das englische Theater*, S. 8.

Ferner die Bitte des Friar Anselmo (Shakspere's Friar Laurence) um Vergebung wegen seiner Mithilfe zur Verheiratung der beiden Liebenden:

(Dyce III, 117):

Anselmo [kneeling].
I have a hand, dear lord, deep in this act,
For I foresaw this storm, yet willingly
Put forth to meet it. Oft have I seen a father
Washing the wounds of his dear son in tears,
A son to curse the sword that struck his father,
Both slain i'th' quarrel of your families.
Those scars are now ta'en off; and I beseech you
To seal our pardon! All was to this end,
To turn the ancient hates of your two houses
To fresh green friendship, that your loves might look
Like the spring's forehead, comfortably sweet,
And your vex'd souls in peaceful union meet.

Man vergleiche damit die Auseinandersetzung des Friar Laurence, *Romeo and Juliet* V, 3, 229.

Die Reminiscenz ist zu deutlich, um zweifelhaft zu erscheinen.

Eine Reihe von Stellen aus dem nun folgenden Drama

(6.) **'The Family of Love'** (lic. 12. Okt. 1607)

liefern den Beweis, daß Middleton auch als Komödiendichter, also in seiner eigentlichen Domäne, von gelegentlichen Vorbildern sich nicht freizumachen vermochte.

Eine Reminiscenz in der ersten Scene des Middletonschen Stückes an eine Stelle in Shakspere's *Romeo and Juliet* bildet nur die Einleitung zu einer Reihe von Entlehnungen aus dieser Tragödie:

Glister (Dyce II, 111) sagt:

Love is a cold heat, a bitter sweet, a pleasure full of pain, a huge loss, and no gain.

Vergleiche *Romeo and J.* I, 1, 182:

Romeo. Why, then, O brawling love! O loving hate!

O any thing, of nothing first create!

. . . .

Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
Still-waking sleep, that is not what it is!

Die 2. Scene des I. Aktes sodann ist in etwas unerlaubter Weise von Shakspere's großer Liebestragödie beeinflußt.

Gerardine, der Middleton'sche Romeo, belauscht in der Dämmerung seine Geliebte, die an einem Fenster der Nacht ihr Leid klagt, und drängt sich dann, wie Romeo, in ihres Herzens Rat (Dyce II, 116):

[*Maria appears above at a window.*

Ger. Peace: let's draw near the window, and listen if we may hear her.

Mar. Debarr'd of liberty! O that this flesh
Could, like swift-moving thoughts, transfer itself —
. . . . . dear Gerardine,
Despite of chance or guardian's tyranny,
I'd move within thy orb and thou in mine!

Das Vorbild für diese Scene ist die große Liebesscene II, 2 aus *Romeo and Juliet*:

Rom. He jests at scars that never felt a wound.
[*Juliet appears above at a window.*
&c.

Middleton springt nun, nach ein paar persiflierenden Redensarten der beiden Gecken Lipsalve und Gudgeon, die, für Maria allerdings unsichtbar, auf der Bühne bleiben, mit 11 Zeilen auf die 2. Scene des III. Aktes von *Romeo and Juliet* über (Dyce II, 117):

Maria. Come thou, my best companion! thou art sensible,
And canst my wrongs reiterate: thou and I
Will make some mirth in spite of tyranny.
The black-brow'd Night, drawn in her pitchy wain,
In starry-spangled pride rides now o'er heaven:
Now is the time when stealing minutes tell
The stole delight joy'd by all faithful lovers:
Now loving souls contrive both place and means

For wished pastimes: only I am pent
Within the closure of this fatal wall,
Depriv'd of all my joys.

Man vergleiche damit Juliet's glühende Verherrlichung der Nacht, *Romeo and J.* III, 2:

Juliet. Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging . . . . .
. . . .
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalk'd of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties; or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night,
Thou sober-suited matron, all in black
. . . .
Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night,
Give me my Romeo . . . . .

Maria wünscht, wie Juliet, die Nacht herbei, 'the black-brow'd Night'. Nach diesem Exkurs in den III. Akt der Shakspere'schen Tragödie kehrt Middleton wieder zur 2. Scene des II. Aktes zurück: Gerardine unterbricht, wie Romeo, den Monolog seiner Geliebten (Dyce II, 117):

Ger. My dear Maria, be comforted in this:
The frame of heaven shall sooner cease to move,
Bright Phoebus' steeds leave their diurnal race,
And all that is forsake their natural being,
Ere I forget thy love.
Mar. Who's that protests so fast?

Juliet sagt an der entsprechenden Stelle II, 2, 52:

What man art thou that thus bescreen'd in night
So stumblest on my counsel?

Nach gegenseitigen Beteuerungen wird Maria dann, wie Shakspere's Juliet, von innen abgerufen (Dyce II, 118):

Maria. Desire's conceit is quick; I apprehend thee:
Be thou as loyal as I constant prove,
And time shall knit our mutual knot of love.
. . . .

I prithee, love, attempt not to ascend
My chamber-window by a ladder'd rope:
Th'entrance is too narrow, except this post,
Which may with ease, — yet this is dangerous:
I prithee, do it not. I hear some call:
Farewell!
My constant love let after-actions tell.

[*Exit above.*

Zeile 136 der Shakspere'schen Scene:

[*Nurse calls within.*

I hear some noise within; dear love, adieu!

Nicht nur die Situation, sondern auch die Stimmung dieser ganzen Scene hat Middleton seinem großen Zeitgenossen nachzubilden versucht: Das Zwiegespräch der Liebenden ist trotz der beiden persiflierenden Gecken durchaus ideal gemeint, wirkt aber in dieser seiner Umgebung nicht glücklich. Die von Shakspere erborgte Welt stößt hier mit Middleton's natürlicher Art zusammen. Der Effekt ist ein unangenehmer, weil es dem Dichter nicht gelungen ist, die beiden Welten entweder einander näher zu rücken oder in einen erquicklich wirkenden Gegensatz zueinander zu bringen. An anderer Stelle hat Middleton die ihm fremde Welt ganz einfach travestiert. Man lese die 2. Scene des III. Aktes [1]) von *The Family of Love*, wo der eine der beiden Gecken des Stückes, Lipsalve, als Gerardine verkleidet, die Middleton'sche Juliet von der Straße aus beschmachtet, während der echte Gerardine, hinter seinem Liebchen versteckt, zugegen ist. Das wirkt lustig und deshalb glücklich, es ist echter Middleton.

Die ersten zwei Worte des II. Aktes der *Family of Love* bestehen aus einem schönen, echt Shakspere'schen Bild:

(Dyce II, 128):

Purge. The grey-eyed morning braves me to my face, and calls me sluggard.

Die 3. Scene des II. Aktes von *Romeo and Juliet* beginnt:

---

[1]) Dyce II, 148: [*Maria appears above; Gerardine concealing himself behind her. &c.*

Friar Laurence. The grey-eyed morn smiles on the frowning night.

Bei Shakspere wird das Naturbild weiter ausgemalt; Purge fährt fort:

'tis time for tradesmen to be in their shops.

Also nur das einzelne Bild hat Middleton herübergenommen; 'the grey-eyed morn'.[1]) Es findet sich bei Shakspere nur dieses eine Mal. So schöne Blumen sind selten.

Auch im weiteren Verlauf des Stückes ist das Liebesverhältnis Maria-Gerardine von *Romeo and Juliet* beeinflußt. Das feste Vertrauen der beiden Liebenden aufeinander, ihre „unendliche“ Liebe [2]) sucht Middleton womöglich noch glühender zu schildern, als Shakspere. Er überschreitet infolgedessen das Maß echter Empfindung, so daß seine Sprache zuweilen phrasenhaft klingt: es ist die einseitige Übertreibung eines entlehnten Zuges, in die Middleton gelegentlich verfiel.

Man höre (Letzte Scene des III. Aktes, Dyce II, 162):

Gerardine. The elements shall lose their ancient force,
Water and earth suppress the fire and air,
Nature in all use a preposterous course,
Each kind forget his likeness to repair,
Before I'll falsify my faith to thee.
Maria. The humorous bodies' elemental kind
Shall sooner lose th'innated heat of love,
The soul in nature's bounds shall be confin'd,
Heaven's course shall retrograde and leave to move,
Ere I surcease to cherish mutual fire,
With thoughts refin'd in flames of true desire.

---

[1]) Es ist dies ja nicht das einzige Bild, das Middleton aus *Romeo and Juliet* im Gedächtnis geblieben; siehe oben ('the black-browed Night'), und in der 1. Scene von *Blurt, Master-Constable*: 'the jewel that hangs upon the brow of heaven' &c (Dyce I, 230).

[2]) *Romeo and J.* II, 2, 133:

Jul. My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.

The Family of Love V, 2 (Dyce II, 191):

Gerardine. Infinity of love
Holds no proportion with arithmetic.

Die Scene schließt (Dyce II, 163):

Ger. These words are odours on the sacred shrine
Of love's best deity: the marriage-god
Longs to perform those ceremonious r i t e s
Which terminate our hopes . . . . .

. . . .

Till then, farewell.
Mar. You'll come upon your cue?
Ger. Doubt not of that.
Mar. Then twenty times adieu.
[*Exeunt.*

In der 2. Scene des II. Aktes von *Romeo and J.*, die ja auch in der 2. Sc. des I. Aktes von *The Family of Love* deutliche Spuren hinterlassen hat, heißt es:

(Zeile 143):

Juliet. If that thy bent of love be honourable,
Thy purpose marriage, send me word to-morrow,
By one that I'll procure to come to thee,
Where and what time thou wilt perform t h e r i t e;
And all my fortunes at thy foot I'll lay
And follow thee, my lord, throughout the world.

. . . .

To-morrow will I send.
Romeo. So thrive my soul!
Jul. A thousand times good night!
[*Exit above.*

In der 2. Scene des V. Aktes von *The Family of Love* versucht Middleton den Ton von Shakspere's großer Liebestragödie noch einmal anzuschlagen (Dyce II, 191):

Gerardine. . . . . . — *Maria?*
How like to Cynthia, in her silver orb,
She seems to me, attended by love's lamp,
Whose mutual influence and soul's sympathy
Do shew heaven's model in mortality.
Mar. Gerardine?
Aurora, now the blushing sun approaches,
Dart[s] not more comfort to this universe
Than thou to me: most acceptably come!

The art of number cannot count the hours
Thou hast been absent.
Ger. Infinity of love
Holds no proportion with arithmetic.

Die 2. Sc. des II. Aktes von *Romeo and J.* vorzüglich ist es, die hier wiederum nachklingt:

Aurora, now the blushing sun approaches[1],
Dart[s] not more comfort to this universe
Than thou to me,

sagt Middleton's Maria.

Vergleiche dazu *Romeo and J.* II, 2:

Romeo. But soft! what light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she.

Aurora und der Mond sind nicht identisch, gewiß; der Vergleichungspunkt des Bildes jedoch ist das Aufgehen der Sonne, vor der alles Übrige verblaßt, das Erscheinen eines Ersehnten. Das, das Wesentliche also, ist es, was Middleton entlehnt hat.

Die Charaktere der beiden Liebenden sind bei Middleton, dem Ton des Stückes entsprechend, verschoben. Der Liebhaber (Gerardine) hat neben seiner Rolle als treuer Liebender noch die einer umsichtigen und listigen Komödienperson; der Charakter der Maria ist dem von Shakspere's Juliet deutlicher nachgebildet, wenn auch das Heldenhafte der Shakspere'schen Figur fehlt. Gleich zu Beginn, in der 1. Sc. des I. Aktes, spricht Maria ihr Credo aus, dem sie durchs ganze Stück treu bleibt (Dyce II, 111):

Mar. Words cannot force what destiny hath seal'd.
Who can resist the influence of his stars,
Or give a reason why 'a loves or hates,

---

[1]) Die alte Ausgabe hat *sons aproache.* Wahrscheinlich ist die ganze Zeile verdorben und das epitheton *blushing* bezieht sich auf Aurora. — S. die Anmerkung von Dyce II, 191.

Since our affections are not rul'd by will,
But will by our affections? 'Tis blasphemy
'Gainst love's most sacred deity, to ask
Why we do love, since 'tis his only power
That sways all our affections: all things which be,
Beasts, birds, men, gods, pay him their fealty.

Rechnet man zu all den eben angeführten Stellen noch die *Romeo*-Reminiscenzen in *Blurt, Master-Constable, A Chaste Maid in Cheapside* und *A Mad World, My Masters,* so kann man wohl sagen, daß Middleton diese Shakspere'sche Tragödie recht ausgiebig geplündert hat.

Für seine *Family of Love* hat Middleton ferner noch einen originellen Zug aus dem 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.* verwendet:

Akt III, Sc. 5 sagt Mistress Purge:

. . . . . *as if I knew you not then as well as the child knows his own father!*

"Imitated from Falstaff's *I knew ye as well as that made ye. Henry IV. Part. I. II, 4, 295*" — Dyce (II, 203).

Bullen [1]) setzte hier ein Fragezeichen. Man braucht jedoch nur ein paar Zeilen weiterzulesen, um deutlich zu sehen, daß Middleton hier entlehnt hat.

Mistress Purge fährt fort (Dyce II, 203):

Now, as true as I live, master doctor, I had a secret operation and I knew him then to be my husband e'en by very i n s t i n c t.

Falstaff:

Why, thou knowest I am as valiant as Hercules: but beware i n s t i n c t; *the lion will not touch the true prince. Instinct is a great matter: I was now a coward on instinct.*

Middleton hat den 'instinct' Falstaff's später noch 2 Mal benützt:

S. *The Old Law* (Dyce I, 27):

Second Courtier. 'Twill come to 'em b y i n s t i n c t, *man.*

Und in *Any Thing for a Quiet Life* (Dyce IV, 432):

Lady Cressingham. How? why, my father was a lawyer,

---

[1]) Bullen, *Middleton*, III, 113.

and died in the commission; and may not I, by a natural instinct, have a reaching that way?

Endlich möge noch eine Stelle Erwähnung finden, in der Dyce eine Reminiscenz an einen Passus in Shakspere's *Love's Labour's Lost* zu sehen glaubte.

In der 3. Sc. des I. Aktes von *The Fam. of Love* heißt es (Dyce II, 124):

Glister. And from what good exercise come you three?

Gerardine. From a play, where we saw most excellent Sampson[1]) *excel the whole world in gate-carrying.*

Dryfat. Was it performed by the youths?

Lipsalve. By youths? Why, I tell thee we saw Sampson, and I hope 'tis not for youths to play Sampson. Believe it, we saw Sampson bear the towngates on his neck from the lower to the upper stage, with that life and admirable accord, that it shall never be equalled, unless the whole new livery of porters set [to] their shoulders.

Cf. *Love's Labour's Lost* I, 2, 73:

— *Sampson, master: he was a man of good carriage, great carriage: for he carried the town-gates on his back, like a porter.*

Shakspere wie Middleton, der sich an die Stelle in *Love's L. L.* erinnert haben mag, spielen hier wohl auf eine damals bekannte Stelle (in dem verloren gegangenen *Sampson?*) an. Wenn Shakspere auf den *Sampson* von 1602 anspielt, müßte dieser schon 10 Jahre früher[2]) existiert haben; doch steht auch nicht fest, daß Middleton gerade auf dieses Stück Bezug nimmt.

Der *Family of Love* zeitlich am nächsten steht die im Febr. 1608 licensierte Komödie:

(7.) 'Your Five Gallants'.

Im II. und III. Akte dieses Stückes klingen, trotz der sonst durchaus selbständigen Milieu-Schilderung, Töne aus

---

[1]) Von Henslowe erfahren wir, daß ein Stück '*Sampson*, by Samuel Rowley and Edw. Jubye', im Juli 1602 aufgeführt wurde: s. Malone's *Shakespeare* (by Boswell), III, 327. Auf dieses Drama spielt Middleton vielleicht an.

[2]) Samuel Rowley scheint indes erst 1598/99 aufzutauchen.

den beiden Teilen von Shakspere's *Henry IV.* nach. Die Scenen, in denen Falstaff und Genossen ihr Wesen treiben, mußten auf ein Talent wie Middleton nachhaltigen Eindruck machen.

In der 2. Scene des III. Aktes von *Your Five Gallants* lauert Pursenet, der pocket-gallant, vermummt seinem Genossen Tailby, dem whore-gallant, auf, um ihn auszurauben (Dyce II, 264):

Combe Park.

Enter Pursenet with a scarf over his face, and Boy.

Pur. *Boy.*

Boy. *Sir?*

Pur. *Walk my horse behind yon thicket; give a word if you descry.*

Boy. *I have all perfect, sir.* [*Exit.*

Pur. *So; he cannot be long.* &c.

Weiter unten (p. 265):

Enter Tailby.

Pur. *Stand!*

Tail. *Ha!*

Pur. *Deliver your purse, sir.* &c.

Nach einigem Hin- und Herreden bekommt Pursenet die Wertsachen, die Tailby bei sich trägt. In derselben Scene kommt dem Pursenet dann Fitsgrave in die Quere, der gentleman, der die five gallants am Schluß des Stückes entlarvt (Dyce II, 268):

Reenter Boy.

Boy. *Master, hist, Master!*

Pur. *How now, boy?*

Boy. *I have descried a prize.*

Pur. *Another, lad?*

Boy. *The gull, the scholar.*

. . . .

Enter Fitsgrave.

Pur. *Stand!*

Fit. *You lie; I came forth to go.*

Pur. *Deliver your purse.*

Fit. *'Tis better in my pocket.*

Pur. How now? at disputations, signior fool?

Fit. I've so much logic to confute a knave, a thief, a rogue!

[Attacks and strikes Pursenet down.

In der 5. Sc. des III. Aktes kommen die beiden gallants dann unter dem Schutz der Gesellschaft wieder mit Fitsgrave zusammen und erzählen einander, in multiplizierter Form, ihr Abenteuer (Dyce II, 274):

Tailby. Troth, I'm sorry for't: pray, how came it, sir?

Pursenet. Faith, by a paltry fray, in Coleman Street.

Fitsgrave. Combe Park he would say.

[Aside.

Pur. No less than three at once, sir,

Made a triangle with their swords and daggers,

And all opposing me.

Fit. And amongst those three only one hurt you, sir?

Pur. Ex for ex.[1]

Tail. Troth, and I'll tell you what luck I had too, since I parted from you last.

Pur. What, I pray?

Tail. The day you offered to ride with me, I wish now I'd had your company: 'sfoot, I was set upon in Combe Park by three too.

Pur. Bah!

Tail. Robbed, by this light, of as much gold and jewels as I valued at forty pound.

Das Vorbild zu dieser Raubgeschichte sind nun die bekannten Scenen II, 2 und II, 4 im 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.* Das Thema ist bei Middleton allerdings sehr stark variiert; der Gang der Intrigue ist eben ein ganz anderer: hier raubt ein gallant den anderen aus, wird aber dann von dem ehrlichen Fitsgrave, den er auch anfällt, niedergeschlagen. Bei Shakspere sind es fremde Kaufleute, die Falstaff mit seinen drei Genossen ausplündert; Prince Hal und Poins jagen dann diesen ihre Beute wieder ab. Trotzdem liegt ohne Frage eine Reminiscenz vor: das Pferd des Räubers, das hier

---

[1]) Ex for ex] Can this expression mean 'ecce, for example?' — Dyce II, 274.

wie dort in der Nähe versteckt wird, der Raub selber, und dann hauptsächlich der übertreibende Bericht der jeweiligen Dupierten.

No less than three at once, sir,
Made a triangle with their swords and daggers,
And all opposing me.[1])

Falstaff (1 Henry IV. II, 4, 180):

A hundred upon poor four of us.

An anderer Stelle ist der Eindruck, daß der Bramarbas-Ton Falstaff's eingewirkt habe, schwer von der Hand zu weisen: In der 3. Sc. des II. Aktes (Dyce II, 250):

Vintner. Master Goldstone —
Gol. How now, you conjuring rascal?
Vin. Bless your good worship: you're in humours, methinks.
Gol. Humours? say that again.
Vin. I said no such word, sir. — Would I had my beakers out on's fingers!
Gol. What's thy name, vintner?
Vin. Jack, and please your worship.
Gol. Turn knight, like thy companions, scoundrel, live upon usury, wear thy gilt spurs at thy girdle for fear of slubbering.

Noch je eine Reminiscenz aus dem 2. Teil von *Henry IV.* und aus *Henry V.* schließen sich an:

In der 8. Sc. des IV. Aktes sagt der whore-gallant Tailby (Dyce II, 300):

What an age do we breathe in! who that saw him now would think he were maintained by purses? so, who that meets me would think I were maintained by wenches? As far as I can see, 'tis all one case, and holds both in one court; we are both maintained by the common roadway!

"A double entendre is intended. 'Road-whore'" sagt Bullen III, 220 seines 'Middleton'. Cf. *2 Henry IV. II, 2, 182:*

Prince ..... This Doll Tearsheet should be some road.
Poins. I warrant you, as common as the way between Saint Alban's and London.

---

[1]) Siehe oben.

Die Entlehnung aus Shakspere's *Henry V.* betrifft einen Ausdruck der Mistress Quickly bei der Erzählung von Falstaff's Sterben (*Henry V.* II, 3, 11):

A' made a finer end and went away an it had been any christom child.

In der 5. Sc. des III. Aktes von *Your Five Gallants* sagt Pursenet, der pocket-gallant, von dem Vater seines Burschen, der sich eben als Taschendieb versuchte und dabei ertappt wurde (Dyce II, 276):

..... a fine old man to his father; it would kill his heart, i' faith; he'd away like a chrisom.

Der Ausdruck kommt in dieser Kombination (he went away like .....) nur noch in Shakspere's *Henry V.* vor, und man braucht umsoweniger daran zu zweifeln, daß Middleton hier entlehnt hat, als ja noch andere Reminiscenzen an Shakspere's großen Historiencyklus in *Your Five Gallants* vorkommen. In *The Family of Love*, dem zeitlich unmittelbar vorhergehenden Stück, spuckt auch schon, wenngleich nur vorübergehend, der Geist Falstaff's.[1])

Ebenfalls in der 5. Scene des III. Aktes von *Your Five Gallants* sagt Goldstone, der cheating-gallant, im Eintreten zu Pursenet, dem pocket-gallant:

Gol. Yea, at your book so hard?

Dazu bemerkt Dyce (II, 274):

"Perhaps it is hardly worth noticing, that, in the *Third Part of Henry VI.* act V. sc. 6, Gloster says to Henry,

Good day, my lord: what, at your book so hard?

Hier handelt es sich um eine mehr oder minder sprichwörtliche Redensart: von Entlehnung wird man hier vielleicht nicht sprechen können.[2])

Eine, wenn auch ganz abrupte Reminiscenz an eine Shakspere'sche Stelle repräsentiert dann noch der Schluß der

[1]) Siehe oben und Dyce, II, 203.

[2]) Der Ausdruck kommt mit einer leichten Variation noch einmal in *Your Five Gallants* vor: In der 1. Sc. des I. Aktes sagt Primero, der bawd-gallant, im Eintreten zu Frippery, dem broker-gallant (Dyce II, 219): *What, so hard at your prayers?*

5. Sc. des III. Aktes von *Your Five G.*, welcher der 3. Scene des IV. Aktes von Shakspere's *Taming of the Shrew* entnommen ist:

Petruchio jagt den Schneider, der die bestellten Kleider für Kate bringt, unter allerlei Vorwänden und weidlichem Schimpfen aus dem Haus, so daß Kate nichts bekommt. Dasselbe tut Goldstone in der erwähnten Scene (Dyce II, 278)

Goldstone [zum Schneider]:

How, you rogue, costly? out a' th' house, you slipshod, sham-legged, brown-thread-penny-skeined rascal!

Second Courtesan. Nay, my sweet love —

[Exit Tailor.

Petruchio [zum Schneider] IV, 3, 110:

Thou flea, thou nit, thou winter-cricket thou!
Braved in mine own house with a skein of thread?
Away thou rag . . . . .

Für die Ähnlichkeit in der letzten Scene von *Your Five Gallants* mit dem Schluß von Shakspere's *Measure for M.* siehe die Besprechung von *Michaelmas Term.*

Analog der Art, wie in den drei ersten Middleton'schen Stücken Shakspere's *Measure for Measure* mithalf, gehen die Falstaff-Reminiscenzen, die schon in der *Family of Love* und *Your Five Gallants* auftauchten, auch noch auf das nächstfolgende der Middleton'schen Stücke über:

Etwa die ersten 30 Zeilen von:

(8.) **'A Mad World, My Masters'** (lic. 4. Okt. 1608)

verdanken ihren Bramarbas-Ton dem Vorgang von Shakspere's Falstaff und Genossen. Sie lauten (Dyce II, 331):

Mawworm. Captain, regent, principal!

Hoboy. What shall I call thee? the noble spark of bounty! the life-blood of society!

Follywit. Call me your forecast, you whoresons! when you come drunk out of a tavern, 'tis I must cast your plots into form still; 'tis I must manage the prank, or I'll not give a louse for the proceeding: I must let fly my civil fortunes, turn wild-brain, lay my wits upo' th' tenters, you rascals, to maintain a company of villains, whom I love in my very soul and conscience!

Maw. *Aha, our little forecast!*

Und nun eine wörtliche Reminiscenz[1]):

Fol. Hang you, you have bewitched me among you! I was well given till I fell to be wicked! my grandsire had hope of me: I went all in black; swore but a' Sundays; never came home drunk but upon fasting-nights to cleanse my stomach. 'Slid, now I'm quite altered! blown into light colours; let out oaths by th' minute; sit up late till it be early; drink drunk till I am sober; sink down dead in a tavern, and rise in a tobacco-shop: here's a transformation! I was wont yet to pity the simple, and leave 'em some money: 'slid, now I gull 'em without conscience! I go without order, swear without number, gull without mercy, and drink without measure.

Falstaff (*1 Henry IV.* A. III. Sc. 3):

I was as virtuously given as a gentleman need to be; virtuous enough; swore little; diced not above seven times a-week; went to a bawdy-house not above once in a quarter — of an hour; paid money that I borrowed, three or four times; lived well, and in good compass: and now I live out of all order, out of all compass.

Bemerkenswert ist, daß die Stelle in *A Mad World, My Masters* ungefähr auf das Doppelte angewachsen ist: Middleton führt die aus Shakspere entlehnten Züge meist breiter aus, schwächt ihre Wirkung dadurch freilich oft ab.

Eine abrupte Reminiscenz aus Shakspere's *Romeo* findet sich in der 1. Scene des III. Aktes von *A Mad World, M. M.*, wo Harebrain sagt (Dyce II, 365):

O, sickness has no mercy, sir!
It neither pities lady's lip nor eye;
It crops the rose out of the virgin's cheek,
And so deflowers her that was ne'er deflower'd.

"The same play upon words we find in *Romeo and Juliet* A. IV. Sc. 5:

— See, there she lies,
Flower as she was, deflowered by him.
Death is my son-in-law." — Reed.

Ferner findet sich ein freies Zitat aus *Hamlet* in der 1. Scene des IV. Aktes (Dyce II, 386):

---

[1]) S. Reed's Note, bei Dyce II, 331.

Penitent Brothel, wie ihm der Teufel in weiblicher Gestalt erscheint:

Shield me, you ministers of faith and grace!

"See Hamlet:

Angels and ministers of grace defend us!

A. I. Sc. 4." — Steevens.

Ebenfalls in der 1. Sc. des IV. Aktes von *A Mad World, M. M.* läßt Penitent Brothel, von seinem zügellosen Leben angeekelt, sich folgendermaßen gegen die Frauen aus:

Dyce II, 385:

To doat on weakness, slime, corruption, woman!
What is she, took asunder from her clothes?
Being ready, she consists of hundred pieces,
Much like your German clock, and near ally'd;
Both are so nice, they cannot go for pride:
Beside a greater fault, but too well known,
They'll strike to ten, when they should stop at one.

Die Stelle hat entschiedene Ähnlichkeit mit der folgenden aus Shakspere's *Love's Labour's Lost* (III, 1, 191):

Biron. What, I! I love! I sue, I seek a wife!
A woman, that is like a German clock,
Still a-repairing, ever out of frame,
And never going aright, being a watch,
But being watch'd that it may still go right!

Die Vergleichung der Frauen mit den komplizierten aus Deutschland importierten Uhren findet sich auch sonst in der elisabethanischen Literatur:

Bullen [1]) zitiert außer der Stelle in *Love's Labour's Lost* noch eine solche aus Ben Jonson's *Epicoene.* [2])

Die Ähnlichkeit der Middleton'schen Stelle mit der in *Love's L. L.* besteht jedoch nicht nur in der Kongruenz der Bilder: Die Art, wie das Ganze gesagt ist (die Form des Ausrufs in beiden Stellen), läßt einen Zusammenhang vermuten, den, in Anbetracht des viel früheren Datums von Shakspere's *Love's Labour's Lost,* Middleton's Gedächtnis her-

---

[1]) Bullen, *Middleton,* III, 317.
[2]) Gifford, *Ben Jonson,* III, 432.

stellt. Middleton kennt ja dieses Shakspere'sche Stück schon ziemlich lange: siehe die Reminiscenzen an *Love's L. L.* im *Blurt, Master-Constable* (1602).

Ein lehrreiches Beispiel dafür, wie die Meinungen über den Anteil an Kompagniearbeiten auseinandergehen können, bietet das nächstfolgende der Middleton'schen Stücke:

(9.) **'The Roaring Girl'** (1611 gedruckt),

für das Thomas Dekker Middleton's Mitarbeiter war.

Ward (II, 519 seiner *Engl. Dram. Lit.*) weist den Hauptanteil an der Produktion dieses Stückes Dekker zu. Fleay (I, 132 seines *Chronicle*) gibt, als bloße Meinungsäußerung: "Middleton wrote, I think, II. 2, IV. 1, V. 2." Im Gegensatz dazu verteilt Bullen (I, XXXVI seines 'Middleton') das Stück nach inneren Gründen folgendermaßen: Der ganze I. Akt: Dekker; II, 1: Middleton; II, 2: Dekker; III: mainly by Middleton; IV: unsicher, wahrscheinlich von Middleton, die 2. Sc. sicher; V: Dekker. Dyce (I, LVI): "Of *The Roaring Girl* I believe that Middleton wrote by far the greater portion."

Swinburne (*The Nineteenth Century* XIX, 143): "The style of *The Roaring Girl* is full of Dekker's peculiar mannerisms: slipshod and straggling metre, incongruous touches or flashes of fanciful or lyrical expression, reckless and awkward inversions, irrational and irrepressible outbreaks of irregular and fitful rhyme."

Rudolf Fischer (S. 127 der *Festschrift*) behandelt das Stück als ganz Middleton gehörig.

Die zwei Reminiscenzen an Shakspere, die sich in dem Stücke finden, gehören wahrscheinlich Dekker zu:

Am Schluß der 1. Sc. des IV. Aktes sagt Moll (Dyce II, 514):

He that can take me for a male musician,
I can't choose but make him my instrument,
And play upon him.

Vergleiche *Hamlet* III, 2, 387:

Hamlet. . . . . . 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me.

Im 2. Teil von *The Honest Whore* (lic. 29. April 1608), den Dekker streitig zu machen nicht der geringste Grund vorliegt, kehrt diese Reminiscenz noch einmal wieder (Dyce III, 159):

> *Bellafront . . . . .*
> *Thou'rt a fit instrument for him.*
> *Orlando. Zounds, I hope he will not play upon me.*

Die zweite Shakspere-Reminiscenz in *The Roaring Girl* betrifft, wie im ersten Fall, einen Zug aus dem *Hamlet*, der, wie oben, im 2. Teil von *The Honest Whore* wiederkehrt:

Im der 2. Sc. des III. Aktes von *The Roaring Girl* heißt es (Dyce II, 490):

> *Since last I saw him, twelve months three times told*
> *The moon hath drawn through her light silver bow.*

Dyce bemerkt dazu: "Perhaps this scene is by Dekker: in his *Whore of Babylon*, 1607, we find

> *Fiue summers haue scarce drawn their glimmering nights*
> *Through the Moons siluer bowe."*

Im 2. Teil von *The Honest Whore* heißt es (Dyce III, 223):

> *The moon hath through her bow scarce drawn to th' head,*
> *Like to twelve silver arrows, all the months.*

Diese drei Stellen gehen ihrerseits auf Shakspere's *Hamlet* zurück. Das Schauspiel im Schauspiel, III, 2, 165 der Shakspere'schen Tragödie, beginnt mit den Worten:

> *P. King. Full thirty times hath Phoebus' cart gone round*
> *Neptune's salt wash and Tellus' orbed ground,*
> *And thirty dozen moons with borrow'd sheen*
> *About the world have times twelve thirties been.*

Die 2. Scene des III. und die 1. Scene des IV. Aktes von *The Roaring Girl* sind also wahrscheinlich von Dekker. Den I. Akt, die Hälfte des II. und den ganzen V. Akt hält Bullen für Dekker's Eigentum: Die Ansicht Ward's und Swinburne's, daß das Stück in der Hauptsache von Dekker sei, kommt dem wirklichen Sachverhalt also vielleicht am

nächsten. Ob die Erwähnung von 'Mistress Mall's picture' in Shakspere's *Twelfth Night* I, 3 auf Mary Frith, the 'Roaring Girl', geht, muß als unsicher gelten. Bullen (IV, 5 seines 'Middleton') schreibt: "Mary Frith was too young to have come into notoriety when *Twelfth Night* was written; but the allusion may have been introduced at a later date. In his Shakespeare *Glossary* Dyce suggests — "After all, can it be that 'Mistress Mall's picture' means merely a 'lady's picture'? So we still say 'Master Tom', or 'Master Jack', to designate no particular individual, but of young gentlemen generally".

Von jetzt ab werden die äußeren Kriterien für die Datierung der Middleton'schen Stücke immer spärlicher. Ich folge, wie bisher, der chronologischen Ordnung, die Rudolf Fischer nach inneren Gründen aufgestellt hat.

Danach würde zunächst folgen:

(10.) **'A Chaste Maid in Cheapside'** (1630 gedruckt).

Ein paar Züge aus *Romeo and Juliet*, der Shakspere'schen Tragödie, die Middleton in seinem *Blurt, Master-Constable* und in *The Family of Love* so ausgiebig verwertet hat, finden sich in dem Stück:

In der 1. Sc. des III. Aktes soll das liebende Paar, das im Mittelpunkt der Haupthandlung steht, heimlich in aller Eile getraut werden (Dyce IV, 42):

Touchwood jun. The ring, and all things perfect; she'll steal hither.
Parson. She shall be welcome, sir; I'll not be long
A clapping you together.
Touch. jun. O, here she's come, sir!
Enter Moll and Touchwood senior.
Touch. sen. Quick, make haste, sirs!
Moll. You must despatch with all the speed you can,
For I shall be miss'd straight; I made hard shift
For this small time I have.
Parson. Then I'll not linger.

Die Zeremonie wird hier dann von Moll's Vater und dem ihr aufgedrungenen Bräutigam unterbrochen.

Ich zweifle umsoweniger, daß Middleton hier die Scene II, 6 von Shakspere's *Romeo* vorschwebte, als er sie schon im *Blurt, Master-Constable* verwertet hatte.[1]) Leichte Anklänge an Shakspere's *Romeo* finden sich dann noch in den letzten Scenen der beiden letzten Akte von *A Chaste Maid in Ch.* (Dyce IV, 78):

Yellowhammer, der Vater der Middleton'schen Juliet:

> — *to-morrow morn,*
> *As early as sunrise, we'll have you join'd.*
> *Moll. O, bring me death to-night, love-pitying fates;*
> *Let me not see to-morrow up on the world.*

Desgleichen zu Anfang der letzten Scene des letzten Aktes, da der Leichenzug der beiden Liebenden (die beide lebend in ihren Särgen liegen) die Bühne betritt (Dyce IV, 93):

> *Touchwood sen. Never could death boast of a richer prize*
> *From the first parent; let the world bring forth*
> *A pair of truer hearts.*

Middleton hatte die letzte Scene von Shakspere's *Romeo* im Gedächtnis, als er diese Worte schrieb. Seine detaillierte Kenntnis der großen Liebestragödie läßt darüber kaum einen Zweifel.

In der erst 1662 gedruckten Komödie:

. . . .

(11.) 'Any Thing for a Quiet Life'

finden sich ein paar, nicht schwerwiegende, aber für Middleton charakteristische Anklänge an den *Lear* und eine abrupte Reminiscenz aus dem 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.*:

In der 1. Sc. des V. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* sagt ein Vater von seinem, wie er glaubt, verstorbenen Sohne (Dyce IV, 485/486):

> *Franklin sen. He was my nearest*
> *And dearest enemy.*

Vergleiche *1 Henry IV.* III, 2, 122:

---

[1]) S. Dyce I, 274 und die Besprechung von *Blurt, M.-C.* in vorliegender Arbeit.

nächsten. Ob die Erwähnun f my foes,
in Shakspere's *Twelfth Night* I st enemy?
Girl', geht, muß als unsic h auch anderswo:
'Middleton') schreibt: "Mr Fletcher's *Maid*
come into notoriety whe
allusion may have bee
Shakespeare *Glossary* [1]
that 'Mistress Mall's
So we still say 'Ma
no particular indi ellos aus *1 Henry*

Von jetzt a Vater von seinem.
tierung der Mi ußerdem deckt sich die
folge, wie bis der in *1 Henry IV*.
Fischer nach pere's *Lear* stehen in der 2. Sc.

Danac g for a Quiet Life (Dyce IV, 491):

gham. Why, I become my wife's pen-
(10.) *to a hundred mark a-year, t'one suit, and*
tend me.

. And is not that enough for a private gentleman?

Tra gleiche *Lear* II, 4.
in rner (Dyce IV, 493):
i rge Cressingham zu seiner Stiefmutter:

What a dream have you made of my father!

. . . .

Lady Cress. You do not come to quarrel?

G. Cress. No, certain, but to persuade you to a thing.... — use my father kindly.

L. Cress. Why, does he complain to you, sir?

G. Cress. Complain? why should a king complain for any thing, but for his sins to heaven?

Lady Cressingham vertritt hier die Stelle Regan's und Goneril's. Die Ähnlichkeit mit den entsprechenden Stellen im *Lear* ist freilich ziemlich gering; es ist der Gatte der Lady Cressingham, von dem die Rede ist; bei Lear ist ja der Undank der Töchter gegen ihren Vater die Grundlage. Dennoch

---

[1]) Nares, *Glossary*.
[2]) Bullen V, 321.

ne Abhängigkeit zu spi Vitch'
rissene Züge, also rne [1]) in seinem Aufsatz
ton auch hier en d obligations of Shake-
chen Reminisc espeare, the imaginary
Queenborough to *The Witch*, I can
ma: ct seems to me as
ory of snakes in
bhalten lassen,

ey Middleto.
ältnis Captain Ager's ch läßt die
recht deutlich an das Ha eine späte
s lähmende Schwermut, seine Traue er fällt:
er Mutter gingen Middleton durch den Kopf, iesen.
Monolog Captain Ager's in der 1. Scene des II. Aktes Mac-
Auch ein paar wörtliche Reminiscenzen an *Hamlet* haben he
in diese Scene eingeschlichen. Ich will den ganzen Monolog
hierhersetzen (Dyce III, 466):

Enter Captain Ager.

Cap. Ager. The son of a whore?
There is not such another murdering-piece [1])
In all the stock of calumny; it kills
At one report two reputations,
A mother's and a son's. If it were possible
That souls could fight after the bodies fell,
This were a quarrel for 'em; he should be one, indeed,
That never heard of heaven's joys or hell's torments,
To fight this out: I am too full of conscience,
Knowledge, and patience, to give justice to't;
So careful of my eternity, which consists
Of upright actions, that unless I knew
It were a truth I stood for, any coward
Might make my breast his foot-pace: and who lives
That can assure the truth of his conception,
More than a mother's carriage makes it hopeful?

---

[1]) *murdering-piece*] "Shakespeare uses the word, *Hamlet* IV, 5." — Dyce. Der Ausdruck kommt bei Shakspere nur dieses eine Mal vor.

King. Why, Harry, do I tell thee of my foes,
Which art my near'st and dearest enemy?

Der Ausdruck 'dearest enemy' findet sich auch anderswo: Nares[1]) zitiert eine Stelle aus Beaumont and Fletcher's *Maid in the Mill*:

You meet your dearest enemy in love,
With all his hate about him.

Bullen[2]) gibt die Stelle aus *Hamlet* I, 2, 182:

Would I had met my dearest foe in heaven.

Middleton hat den Ausdruck jedoch zweifellos aus *1 Henry IV*. Dort wie hier spricht ein betrübter Vater von seinem, wie er glaubt, mißratenen Sohn. Außerdem deckt sich die Phrase bei Middleton wörtlich mit der in *1 Henry IV*.

Die Anklänge an Shakspere's *Lear* stehen in der 2. Sc. des V. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* (Dyce IV, 491):

Sir Francis Cressingham. Why, I become my wife's pensioner; am confined to a hundred mark a-year, t'one suit, and one man to attend me.

Saunder. And is not that enough for a private gentleman?

Vergleiche *Lear* II, 4.

Ferner (Dyce IV, 493):

George Cressingham zu seiner Stiefmutter:

What a dream have you made of my father!

. . . .

Lady Cress. You do not come to quarrel?

G. Cress. No, certain, but to persuade you to a thing .... — to use my father kindly.

L. Cress. Why, does he complain to you, sir?

G. Cress. Complain? why should a king complain for any thing, but for his sins to heaven?

Lady Cressingham vertritt hier die Stelle Regan's und Goneril's. Die Ähnlichkeit mit den entsprechenden Stellen im *Lear* ist freilich ziemlich gering; es ist der Gatte der Lady Cressingham, von dem die Rede ist; bei Lear ist ja der Undank der Töchter gegen ihren Vater die Grundlage. Dennoch

---

[1]) Nares, *Glossary*.
[2]) Bullen V, 321.

ist eine Abhängigkeit zu spüren: einzelne, aus ihrem Milieu herausgerissene Züge, also doch schließlich einen Inhalt, hat Middleton auch hier entlehnt. Man vergleiche die ebenso charakteristischen Reminiscenzen aus dem *Lear* in der 1. Scene des *Mayor of Queenborough.*

Für das Drama:

(12.) 'A Fair Quarrel' (1617 gedruckt)

war William Rowley Middleton's joint author.

Das Verhältnis Captain Ager's zu seiner Mutter erinnert stellenweise recht deutlich an das Hamlet's zur Königin. Hamlet's lähmende Schwermut, seine Trauer um den Fall seiner Mutter gingen Middleton durch den Kopf, als er den Monolog Captain Ager's in der 1. Scene des II. Aktes schrieb. Auch ein paar wörtliche Reminiscenzen an *Hamlet* haben sich in diese Scene eingeschlichen. Ich will den ganzen Monolog hierhersetzen (Dyce III, 466):

Enter Captain Ager.
Cap. Ager. The son of a whore?
There is not such another murdering-piece[1])
In all the stock of calumny; it kills
At one report two reputations,
A mother's and a son's. If it were possible
That souls could fight after the bodies fell,
This were a quarrel for 'em; he should be one, indeed,
That never heard of heaven's joys or hell's torments,
To fight this out: I am too full of conscience,
Knowledge, and patience, to give justice to't;
So careful of my eternity, which consists
Of upright actions, that unless I knew
It were a truth I stood for, any coward
Might make my breast his foot-pace: and who lives
That can assure the truth of his conception,
More than a mother's carriage makes it hopeful?

---

[1]) *murdering-piece*] "Shakespeare uses the word, *Hamlet* IV, 5." — Dyce. Der Ausdruck kommt bei Shakspere nur dieses eine Mal vor.

And is't not miserable valour then,
That man should hazard all upon things doubtful?
O, there's the cruelty of my foe's advantage!
Could but my soul resolve my cause were just,
Earth's mountain nor sea's surge should hide him from me!
E'en to hell's threshold would I follow him,
And see the slanderer in before I left him!
But as it is, it fears me; and I never
Appear'd too conscionably just till now.
My good opinion of her life and virtues
Bids me go on, and fain would I be rul'd by't;
But when my judgment tells me she's but w o m a n.
Whose f r a i l t y [1]) *let in death to all mankind,*
My valour shrinks at that. Certain she's good;
There only wants but my assurance in't,
And all things then were perfect: how I thirst for't!
Here comes the only she that could resolve —
But 'tis too vild a question to demand indeed.

Enter Lady Ager.

Lady Ager. Son, I've a suit to you.
Cap. Ager. That may do well. — [*Aside.*
To me, good madam? you're most sure to speed in't.
Be't i'my power to grant it.
Lady Ager. 'Tis my love
Makes the request, that you would never part
From England more.
Cap. Ager. W i t h a l l m y h e a r t ' t i s g r a n t e d! —

Das Vorbild zu dieser Stelle findet sich in derselben Scene, in der Hamlet sein berühmtes Wort von der 'woman's frailty' spricht. *Hamlet* I, 2, 118:

Queen. Let not thy mother lose her prayers, Hamlet:
I pray thee, stay with us; go not to Wittenberg.
Ham. I s h a l l i n a l l m y b e s t o b e y y o u, m a d a m.

Die Scene II, 1 von *A Fair Quarrel* gehört ohne Zweifel Middleton zu: Fleay, Bullen, und die eingehende Untersuchung von Miss Wiggin sind hier éiner Meinung; von Rowley ist

[1]) S. *Hamlet* I, 2: — *Frailty, thy name is woman!* —

höchstwahrscheinlich nur das under-plot. Wenn aber ein Zweifel über die Autorschaft dieser Scene bestände, so müßte ihn diese Reminiscenz aus *Hamlet* vollends beseitigen: In neun verschiedenen Middleton'schen Stücken finden sich Reminiscenzen an Shakspere's *Hamlet*. Auch ist diese letzterwähnte Reminiscenz charakteristisch für die Art, wie Middleton aus Shakspere entlehnt. Die Pointe, der Inhalt ist es, was er herübernimmt: das Rührende in der Bitte der Mutter, der trauernde Ernst in der Antwort des Sohnes — unverwischt hat Middleton das in seinen Dialog herübergleiten lassen; auf den Wortlaut kommt es ja nicht an.

Die Stelle in Akt III Sc. 2 (Dyce III, 499):

Jane. This for thy love! [Spits at him.

hat ihr Vorbild in der berühmten Scene I, 2 von Shakspere's *Richard III.*

Zeile 144:

Anne. Where is he?
Gloucester. Here. [She spitteth at him.]
Why dost thou spit at me?

Jane und Lady Anne wird ein Liebesantrag gemacht, der sie empört.

Die Scene in *A Fair Quarrel* hat höchstwahrscheinlich Rowley zum Verfasser: sie bildet einen Teil des under-plot's, das Miss Wiggin überzeugend als diesem angehörig erweist (S. 36 ihrer *Inquiry*): "Again, in III, 2, we find Jane spitting at the Physician, a curious incident paralleled in *All's Lost by Lust* (II, 1) and *A Match at Midnight* (III, 2); and the freedom of the girl's invectives,

O you're a foul dissembling hypocrite!
Out, outside of a man; thou cinnamon tree.
Poison thyself, thou foul empoisoner!

reminds us strongly of Jacinta's in *All's Lost by Lust*. Middleton's women, even the fiercest of them, are more moderate in speech."

Man wird diese Reminiscenz also mit größerer Wahrscheinlichkeit Rowley zuschreiben.

Das Drama:

(13.) **'The Old Law'**,

in einer sehr stark verdorbenen Quarto von 1656 überliefert, trägt auf seinem Titelblatt die Namen Massinger, Middleton und Rowley.

Das Eigentum der drei Autoren an diesem Stück zu fixieren, scheint schwer möglich zu sein. Miss Wiggin [1]) hat darauf verzichtet, die Frage eingehend zu behandeln. Im allgemeinen stimmen die Forscher [2]) darin überein, daß die ursprüngliche Fassung des Stückes wahrscheinlich in das Jahr 1599 [3]) falle, daß Massinger hier noch nicht mitarbeitete (er wäre ja erst 15 Jahre alt gewesen), sondern das Stück bei der Wiederaufnahme im Salisbury Court Theatre lediglich revidierte, desgleichen, daß das Ernste im Stück Middleton's, das Drollige (hauptsächlich die Figur des Clown Gnotho) Rowley's Eigentum sei.

Rudolf Fischer stellt das Drama *The Old Law* nach inneren Kriterien hinter *A Fair Quarrel* (1617 gedruckt), und nimmt dann als nächstfolgendes Stück die umstrittene Tragikomödie *The Witch*. Sehr gut zu dieser Datierung stimmt nun die Tatsache, daß in *The Old Law* mehrere Male, an 4 verschiedenen Stellen, von Hexen gesprochen wird. Die Annahme, daß das Stück kurz vor oder kurz nach *The Witch* entstanden sei, wird dadurch sehr plausibel:

In der 1. Sc. des III. Aktes hält der Clown Gnotho seinem Weibe Agatha einen Vortrag über die Nichtsnutzigkeit der Frauen (Dyce I, 56):

Gnotho. There's so many of you, that, when you are old, become witches.

---

[1]) S. die Note auf S. 1 von Miss Wiggin's *Inquiry*.

[2]) Siehe Dyce I, XVI und I, 3; Bullen I, XV; Ward, *Engl. Dr. L.* II, 501; Fleay, *Chronicle* II, 100; Lamb, *Spec. of Engl. Dr. Poets*, p. 453.

[3]) Akt III Sc. 1 (bei Dyce I, 48): *Agatha — born in 1540, and now 'tis 99.* Derartige chronologische Angaben in den alten Stücken sind jedoch nicht zuverlässig.

In der 1. Sc. des IV. Aktes (Dyce I, 77):

Drawer.... here's a consort of mad Greeks, I know not whether they be men or women, or between both; they have, what-you-call-'em, wizards on their faces.

Cook. Vizards, good man lick-spiggot.

Butler. If they be wise women, they may be wizards too.[1]

Am Schluß dieser Scene macht Gnotho noch einmal denselben Witz, den er sich schon in der 1. Sc. des III. Aktes geleistet (Dyce I, 80):

Gnotho zu seinem Weib Agatha:

— prithee, die before thy day, if thou canst, that thou mayst not be counted a witch.

Diese wehrt sich aber diesmal:

Agatha. No, thou art a witch, and I'll prove it: I said I was with child, thou knewest no other but by sorcery: thou saidst it was a cushion, and so it is; thou art a witch for't, I'll be sworn to't.

Die vierte dieser Stellen endlich findet sich in der 1. Sc. des V. Aktes:

Hippolita, das tugendhafte Weib des wegen Übertretung des Scheingesetzes vor den Scheingerichtshof der lasterhaften Höflinge zitierten Cleanthes, wirft diesen ihr widernatürliches Verhalten in empörten Worten vor (Dyce I, 96):

Hippolita..... I must tell you there
You're more than monstrous, in the very act
You change yourselves to devils.
First Courtier. She's a witch;
Hark! she begins to conjure.

Daß das Stück keine Erstlingsarbeit ist, scheint aus inneren Gründen mit Sicherheit hervorzugehen: Siehe Rudolf Fischer, S. 137 der *Festschrift*, und Swinburne (S. 146 seines Artikels in *The Ninetheenth Century*):

"The same sense of discord and inequality will be aroused on comparison of the worse with the better parts of *The Old Law*. The clumsiness and dullness of the farcical interludes....:

---

[1]) Über die Ähnlichkeit dieser Stelle mit einem Zug in Ben Jonson's *Sad Shepherd* (A. I Sc. 2) siehe die Besprechung von *The Witch*.

while the sweet and noble dignity of the finer passages have the stamp of his ripest and tenderest genius on every line and in every cadence."

Die Annahme, daß das Stück nicht im Jahre 1599 gespielt wurde, wird durch das Vorkommen einer abrupten Reminiscenz aus Shakspere's *Hamlet* noch wahrscheinlicher:

In der 1. Sc. des IV. Aktes sagt Clown Gnotho (Dyce I, 75):

— *Besides, there will be charges saved too; the same rosemary that serves for the funeral will serve for the wedding.*

Vergleiche *Hamlet* I, 2, 180:

Thrift, thrift, Horatio! the funeral baked meats
Did coldly furnish forth the marriage tables.

Eine weitere, ebenfalls ganz abrupte Reminiscenz aus einem Shakspere'schen Stück findet sich noch in der 1. Sc. des IV. Aktes (Dyce I, 77):

Tailor. Why, did she (Helen of Greece) *grow shor[t]er when she came to Troy?*

Gnotho. She grew longer, if you mark the story. When she grew to be an ell, she was deeper than any yard of Troy could reach by a quarter.

"This miserable trash, which is quite silly enough to be original, has yet the merit of being copied from Shakespeare." — Gifford.

Die Shakspere'sche Stelle besteht aus zwei Zeilen, *Love's Labour's Lost* V, 2, 673:

Boyet [Aside to Dum.]
Loves her by the foot.
Dumain [Aside to Boyet]
He may not by the yard.

Ob diese Reminiscenz Middleton oder Rowley anzurechnen ist, wird kaum zu entscheiden sein: die Rolle des Clown Gnotho wurde von Rowley ausgearbeitet; Middleton hat aber nachgewiesenermaßen auch anderweitig Shakspere's *Love's L. L.* benützt: siehe die Besprechungen von *A Mad World, My Masters*, und, hauptsächlich, von *Blurt, Master-Constable*.

Über das umstrittene Verhältnis von Shakspere's *Macbeth* zu Middleton's Tragikomödie

(14.) 'The Witch'

schreibt zwar der Dichter Swinburne[1]) in seinem Aufsatz über Middleton: "As for the supposed obligations of Shakespeare to Middleton or Middleton to Shakespeare, the imaginary relations of *The Witch* to *Macbeth* or *Macbeth* to *The Witch*, I can only say that the investigation of this subject seems to me as profitable as a research into the natural history of snakes in Iceland." Doch wollen wir uns dadurch nicht abhalten lassen, auch dieser Frage näher zu treten.

Das Datum von *The Witch* ist unbekannt. Doch läßt die Natur des Stückes keinen Zweifel darüber, daß es in eine späte Zeit von Middleton's Tätigkeit als dramatischer Dichter fällt: das hat die Untersuchung von Rudolf Fischer[2]) wohl bewiesen.

Im Gegensatz dazu ist das Datum von Shakspere's *Macbeth*, ca. 1606, ziemlich sicher festgelegt.[3]) Man vergleiche mit Bezug auf diese Frage die Anspielungen in der Rede des Pförtners (II, 3) vom 'farmer', vom 'English tailor' und, hauptsächlich, vom 'equivocator': Garnet's equivocation 1606. Sodann die Erwähnung von der Heilung des „Übels" durch die Hand des Königs (IV, 3, 140—159), die darauf hinweist, daß das Stück höchstwahrscheinlich im 3. oder 4. Jahr nach der Thronbesteigung Jakob's I. verfaßt ist.[4]) Die Wahl der Fabel des Stückes, die Verwendung des Hexenwesens samt der Figur der Hecate, bedeutet ja, wie Ben Jonson's *Masque of Queens*, eine Huldigung für Jakob I.

Ferner die wichtige Anspielung auf Banquo's Geist, die Dr. Farmer in der 3. Sc. des IV. Aktes von *The Puritan* fand, wozu sich eine weitere Reminiscenz in Akt III, Sc. 6 desselben Stückes und eine solche in Middleton's *Phoenix* gesellt. Daß das Datum von *The Puritan* in dasselbe Jahr (1607) fällt, wie

---

[1]) *The Nineteenth Century*, vol. XIX[a], p. 148.

[2]) Fischer, S. 137 der *Festschrift*; s. auch Bullen I, LIII.

[3]) Furness, S. 381—388; siehe auch die Besprechungen von *The Phoenix* und *The Puritan* in vorlieg. Arbeit.

[4]) Auf die Bühne scheint *Macbeth* erst einige Jahre später gekommen zu sein (1610, Forman's Bericht). Vgl. Garnett, *The Date of Macbeth*, Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXXIX, p. 222 f.

das von Middleton's *Phoenix*[1]), ist auch wohl kein Zufall. Danach ist das Datum ca. 1606 für Shakspere's *Macbeth* wohl mehr als wahrscheinlich. Den terminus ad quem (Aufführung im Globe Theater am 20. April 1610, Forman's Bericht) zu zitieren, erscheint daher kaum mehr notwendig.

Ein positiver Beweis dafür, daß Middleton's *Witch* n a c h Shakspere's *Macbeth* entstanden ist, liegt jedoch, vom Datum der Shakspere'schen Tragödie ganz abgesehen, in der Tatsache, daß in der 3. Scene des IV. und in der 1. Scene des V. Aktes von Middleton's Stück deutliche, unleugbare Reminiscenzen aus Shakspere's *Macbeth* stehen, die nicht den Hexenapparat betreffen. Diese Reminiscenzen (s. unten ihre detaillierte Besprechung) sind genau von der Art, in der Middleton an hundert anderen Stellen aus Shakspere geborgt hat. Auch einige der Entlehnungen aus der Hexenwelt weisen deutlich die Merkmale auf, durch die die sonstigen Shakspere-Reminiscenzen in Middleton's Werken sich charakterisieren.

Die von den Cambridge Editors, Clark und Wright, aufgestellte Hypothese[2]), daß Middleton mit Shakspere in der Composition des *Macbeth* zusammengearbeitet oder nach dessen Tode oder Rücktritt von der Bühne gewisse Stellen in das Shakspere'sche Drama interpoliert habe, hat sehr wenig Anklang und in dem Artikel von Th. A. Spalding[3]) die gründlichste Entgegnung gefunden.

Fleay[4]), der diese Hypothese zuerst aufgegriffen und weiter verarbeitet hatte, änderte später seine Ansicht und beschränkte sich auf die Anzweiflung der 'Hecate bits' III, 5 und IV, 1, 39—43 (s. vol. II, p. 375 seines *Chronicle*). Doch auch diese Annahme entbehrt einer genügenden Begründung.

Daß die 40 Zeilen, die Shakspere's Hecate spricht, der

---

1) *The Phoenix* am 9. Mai 1607 licensiert.

2) *Clarendon Press Series*, p. VIII, 1869; bei F u r n e s s S. 391 u. 392.

3) S p a l d i n g, *On the Witch-Scenes in Macbeth*, in den *New Shakspere Society's Transactions*, 1877, pp. 27—40.

4) F l e a y, *Life of Shakespeare* und *Shakespeare Manual* pp. 245—261.

knappen, unheimlich düsteren und packenden Sprache in den übrigen Teilen von *Macbeth* nicht ganz ebenbürtig sind, wird niemand leugnen. Doch folgt daraus noch nicht, daß Shakspere sie nicht gemacht haben könne: auch Homer nickt einmal ein. Und wenn sie von einem anderen eingefügt wären, so hätte sich dieser seiner Aufgabe mit bewundernswertem Geschick entledigt. Wäre es Middleton vergönnt worden, irgend etwas im *Macbeth* zu ändern, so hätte er sicherlich die Figur der Hecate mit Macbeth selbst in Berührung gebracht. Wo bei Shakspere die Welt des Urbösen mit der Menschenwelt zusammenstößt, ist der Effekt grauenhaft, unheimlich, und, wenn man von der tragischen Ironie absieht, geheimnisvoll.

Die Welt des Urbösen selbst stellt Shakspere als eine in sich abgeschlossene dar, die, ähnlich dem Reiche der Chemie, ihre mechanisch wirkenden Gesetze und Regeln hat.

Von den häßlichen Dingen in der 1. Sc. des IV. Akts, dem Hexenkessel und seinem bezauberten Inhalt, bekommt Macbeth nichts zu sehen; mindestens sieht er, in dem Seelenzustand, in dem er sich befindet, nichts davon: er schaut auf seine fürchterliche Beschwörung nur grauenhafte Bilder, die ihn verlocken, verlachen und verderben.

In Middleton's *Witch* kommt Almachildes über den Hexenkessel stolpernd in die Höhle der Hecate (Dyce III, 268):

Almachildes. Call you these witches? they be tumblers, methinks,
Very flat tumblers.

Diese Sonderung der Menschenwelt von der Welt des Urbösen hält auch die eigentliche Hecatescene, die 5. Scene des III. Aktes, ein: so gefaßt stellt diese Scene sogar eine Verdeutlichung der tragischen Ironie im Stücke dar. — Diese in ihrer Art harmonische Wirkung hätte Middleton, und wohl jeder andere, kleinere als Shakspere, wenn er seine Hand daran gelegt, zerstört. In seinem „verbesserten" *Macbeth*, 1674, legt Davenant die Prophezeiungen, die bei Shakspere die Erscheinungen selbst aussprechen, Hecate in den Mund. Wer annehmen will, daß Shakspere die auf Bestellung von Middleton gelieferten Hecatescenen selbst in seine Tragödie eingefügt

habe, müßte nachweisen, daß Shakspere derartiges zu tun pflegte, oder doch mindestens ein dem vorliegenden wirklich ähnliches Beispiel namhaft machen, sonst bleibt seine Hypothese in der Luft.

Die Quelle Shakspere's für die Figuren der 3 Hexen[1]) ist, wie für den ganzen übrigen *Macbeth*, Holinshed:

'It fortuned as Makbeth and Banquho iournied towards Fores, where the king then laie ..... there met them three women in strange and wild apparell, resembling creatures of elder world'

— Furness p. 363.

Die Prophezeiung der Hexen in der 3. Scene des I. Aktes ist ein beinahe wörtliches Zitat aus Holinshed.

Für den Hexenapparat ist in *Macbeth* wie in Middleton's *Witch* Reginald Scot's *Discoverie of Witchcraft* (1584) die Grundlage.

Keine direkte Quelle dagegen ist für die Rolle der Hecate vorhanden: man muß wohl annehmen, daß Shakspere diese Figur als erster auf die Bühne gebracht hat. Jedenfalls war sie ihm schon vor Abfassung seines *Macbeth* wohl bekannt. Er zitiert sie im *Lear* I, 1, 112. *Mids.* V, 391. *1 Henry VI.* III, 2, 64 und im *Hamlet* III, 2, 269; dann noch in *Macbeth* III, 5, 1, wo Hecate angeredet wird, und II, 1, 52 und III, 2, 41, wo Macbeth selbst ihren Namen nennt. Und zwar ist es nicht die Mondgöttin Hecate, von der Macbeth spricht, sondern die Vorsteherin des Zauber- und Hexenwesens: *Witchcraft celebrates pale Hecate's offerings* (II, 1, 52). Das ist wohl zu beachten.

Als älteste Stelle für die Erwähnung der Hecate in der englischen Literatur gibt das Oxford Dictionary: "1420 Pallad. on Husb. XI. 253 But let not Ecate this craft espie [marg. luna.]" Hier ist Hecate schon als Vorsteherin des Zauber-

---

[1]) Die Unhaltbarkeit der Theorie Fleay's, daß im ganzen 6 Hexen in *Macbeth* auftreten, 3 'Nornae' und, in der 1. Sc. des IV. Aktes dann zu diesen 3 Nornen 3 wirkliche Hexen, ist von Spalding (*New Shakspere Society's Transactions*, 1877, S. 28 ff.) dargetan worden. Die Ungenauigkeit der Bühnenweisung IV, 1 'Enter Hecate and the other Three Witches' war Anlaß zu dieser Hypothese.

wesens gemeint; viel häufiger wird sie als Mondgöttin, an Stelle der Artemis und Luna, genannt, so in der *Spanish Tragedy* (Interpol. D, 33 [1]):

And yonder pale-fac'd Hecate there, the moon.

Auch Middleton nennt sie zweimal. In *The Changeling* III, 3 (Dyce IV, 246):

Luna is now big-bellied, and there's room
For both of us to ride with Hecate,

und in *A Fair Quarrel* IV, 1 (Dyce III, 507):

False as the face of Hecate!

Bemerkenswert ist, daß *A Fair Quarrel* wie *The Changeling* späte Stücke des Dichters sind. (Die Scene IV, 1 von *A Fair Quarrel,* eine roaring-school Scene, wird indes Rowley zugeschrieben).

Aus früherer Zeit ist bisher nur ein einziges englisches Drama mit Hexen sicher nachgewiesen, nämlich *The Witch of Islington.* Es wurde 1597 gespielt(?) und muß noch vor 1594 entstanden sein. Die übrigen hier in Betracht kommenden Stücke sind alle späteren Ursprungs. So von 1621 oder 1622 *The Witch of Edmonton,* angeblich von Ford, Dekker und Rowley, von 1623 *The Witch Traveller. The Late Lancashire Witches* von Heywood und Brome wurden zum erstenmal 1634 aufgeführt. Heywood's Anteil an diesem Stück beruht auf einer älteren Vorlage, nämlich auf T. Pott's Drama *The Witches of Lancaster* von 1613.

Das kleine Interlude, das bei König Jakob's Besuch in Oxford 1605 vor dem Tore von St. John's College gespielt wurde [2]), leistet der *Macbeth*-Forschung nur den *einen* Dienst, daß es das Datum kurz nach 1605, also 1606, für Shakspere's *Macbeth* noch wahrscheinlicher macht.

Wenn man nicht annehmen will, daß die Figur der Hecate in einem spurlos verschwundenen Stücke älteren Datums agiert habe, dann muß man ihre Entstehung als Bühnenfigur Shakspere's Erfindung zuschreiben. Das einzige Moment, das gegen diese Annahme sprechen könnte, ist die wahrschein-

---

[1]) Ben Jonson's Teil, zuerst gedruckt 1602.
[2]) S. Furness, S. 377ff.

liche Existenz des Zauberliedes *Come away, come away, Hecate, Hecate, come away* vor Shakspere's *Macbeth*. Wenn diese Zeilen in einem früheren Stück standen, so war dies wahrscheinlich kein ausgewachsenes Drama, sondern ein Stück leichterer Gattung, eine Maske, ein Interlude, Entertainment oder dergl. Doch befindet man sich hier auf dem Boden der reinen Hypothese. — Die Verquickung der klassischen Mond- und Zaubergöttin mit mittelalterlichen Vorstellungen ist für die Zeit Jakob's I. kaum etwas Verwunderliches.[1]) Ben Jonson's 'Dame' und Hexe Maudlin sind beide jünger als Shakspere's Hecate. Middleton's Hecate ist, wie im folgenden gezeigt werden soll, von den vier Hexen die jüngste.

Es finden sich nämlich in Middleton's *Witch* nicht nur Reminiscenzen an Shakspere's *Macbeth*, sondern auch an Ben Jonson's *Masque of Queens* und an das Pastoraldrama *The Sad Shepherd*. Ward (II, 172) ist zwar der Ansicht, daß Ben Jonson's *Masque of Queens* sowohl Shakspere's als Middleton's Stück einiges zu verdanken habe, allein das Datum von Ben Jonson's glänzendem Spiel (1609) ist höchst wahrscheinlich früher als das des Middleton'schen Stückes.

In der *Masque of Queens* heißt es (VII, 119 bei Gifford):

1 Charm. Dame, dame! the watch is set:
Quickly come, we all are met. —
From the lakes, and from the fens,
From the rocks, and from the dens,
From the woods, and from the caves,
From the church-yards, from the graves,

---

[1]) "During the earlier part of the epidemic of Witchcraft that raged from the middle of the sixteenth to the middle of the seventeenth century, a devil variously known as Hecate, Diana, Sybilla, or Queen of Elfame, was always supposed to be present as presiding genius at the Sabbaths; and I see no reason for doubting that the Hecate of *Macbeth* is intended for this evil spirit. — At about the commencement of the seventeenth century the belief about witchcraft gradually got much grosser; Hecate disappeared, and the devil himself, in some repulsive form or other, presided at the Sabbaths." Spalding in *The New Sh. S's Tr.*, 1877, p. 33.

Vgl. auch Ward in seiner Ausgabe von Greene's *Friar Bacon*, Note zu Sc. II, 176.

From the dungeon, from the tree
That they die on, here are we!

Diese Stelle hat entschiedene Ähnlichkeit mit der folgenden in *The Witch* (Dyce III, 304):

Hecate. Over woods, high rocks, and mountains,
Over seas, our mistress' fountains,
Over steep towers and turrets,
We fly by night, 'mongst troops of spirits.

Auf der gleichen Seite bei Dyce singt eine Stimme von oben, Hecate beschwörend:

And why thou stay'st so long I muse, I muse,
Since the air's so sweet and good.

Ebenfalls als Beschwörung der 'Dame' heißt es in der *Masque of Queens* (VII, 120 bei Gifford):

2 Charm. The weather is fair, the wind is good,
Up, dame, on your horse of wood.

Ferner VII, 130 bei Gifford:

7 Hag. A murderer, yonder, was hung in chains,
The sun and the wind has shrunk his veins;
I bit off a sinew; I clipp'd his hair,
I brought off his rags that danced in the air.

Vergleiche *The Witch* I, 2 (Dyce III, 267):

A privy gristle of a man that hangs
After sunset.

Weiter VII, 131 bei Gifford:

Kill'd the black cat, and here's the brain.

Vergl. *The Witch* II, 2 (Dyce III, 281):

the brain of a cat.

Die Quelle Ben Jonson's[1]) für diese letzten zwei Fälle war Remigius, Daemonol. lib. II, cap. 3 und Agrippa, Cap. de suffitibus. Daß Middleton sich ebenfalls bei diesen Gewährsmännern Rats erholte, mag wohl zweifelhaft erscheinen; bequemer bekam er die Sache bei Ben Jonson.

Die Reminiscenzen in *The Witch* an *The Sad Shepherd*

---

[1]) Vgl. auch Hofmiller, *Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur.* Dissertation, Freising 1901.

sind etwas anderer Natur: Hier ist es der Charakter der Hexe Maudlin, der auf Middleton's Hecate eingewirkt hat. Die Hexe Maudlin prahlt ihrer Tochter Douce gegenüber mit ihrer Kunst:

Akt II, Sc. 1 (VI, 274 bei Gifford):

Maud. Have I not left them in a brave confusion?
Amazed their expectation, got their venison,
Troubled their mirth and meeting, made them doubtful
And jealous of each other, all distracted,
And in the close, uncertain of themselves?
This can your mother do, my dainty Douce!

Ein paar Zeilen weiter unten:

Douce. But were ye like her, mother?
Maud. So like, Douce,
As had she seen me her sel', her sel' had doubted
Whether had been the liker of the twa —
This can your mother do, I tell you, daughter! —

Man vergleiche damit die Stelle in Middleton's *Witch* (Dyce III, 267):

Hecate . . . . . Well may we raise jars,
Jealousies, strifes, and heart-burning dis-agreements,

und Dyce III, 326:

Hecate. . . . . . Can you doubt me then, daughter,
That can make mountains tremble, miles of woods walk,
Whole earth's foundation bellow, and the spirits
Of the entomb'd to burst out from their marbles,
Nay, draw yond moon to my involved designs?

In Middleton's *Old Law*, das wahrscheinlich direkt vor *The Witch* geschrieben ist, findet sich ebenfalls eine Reminiscenz an eine Stelle in *The Sad Shepherd*, Act I, Sc. 2 (VI, 272 bei Gifford):

Alken. And what do you think of her?
Scathlock. As of a witch,
They call her a wise woman, but I think her
An arrant witch.

Vergl. *The Old Law*, Dyce I, 77:

If they be wise women, they may be wizards too.

Leider steht das Datum von *The Sad Shepherd* nicht fest; nach Fleay ist das Stück ('no doubt', sagt er) 1615 geschrieben. Rudolf Fischer nahm als Datum für *The Old Law* und *The Witch* ca. 1617 an: das würde trefflich stimmen.

Der Umstand, daß in dem gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufgefundenen Manuskript von Middleton's *Witch* die beiden in *Macbeth* nur mit den Anfangsworten verzeichneten 'songs im Wortlaut stehen, hat die Frage *Macbeth — The Witch* zu allererst ins Leben gerufen. Die allgemeine Meinung geht jetzt dahin, daß diese 'songs' traditionell waren, somit ein Gemeingut darstellten. Daß in den alten Drucken die 'songs' einfach ausgelassen wurden, war durchaus nichts Ungewöhnliches.

Der eine der beiden 'songs' lautet:

The Witch III, 3 (Dyce III, 303):

Song above.
Come away, come away,
Hecate, Hecate, come away!
Hec. *I come, I come, I come, I come,*
With all the speed I may,
With all the speed I may.

Diese 5 Zeilen scheinen den ursprünglichen 'song' darzustellen. Was folgt, war wohl weitere Ausführung durch Middleton:

Hec. *Where's Stadlin?*
[*Voice above*] *Here.*
Hec. *Where's Puckle?*
[*Voice above*] *Here;*
And Hoppo too, and Hellwain too;
We lack but you, we lack but you;
Come away, make up the count.
Hec. *I will but 'noint, and then I mount.*
[*A spirit like a cat descends.*

Daß dieser 'song' traditionell war, geht mit ziemlicher Sicherheit aus den Anfangszeilen von Ben Jonson's *Masque of Queens* hervor:

Hag. *Sisters, stay, we want our Dame;*
Call upon her by her name,

And the charm we use to say
That she quickly anoint, and come away.

Und nun der 'charm' selbst:

1 Charm. Dame, dame! the watch is set:
Quickly come, we all are met

. . . .

2 Charm. The weather is fair, the wind is good,
Up, dame, on your horse of wood:

. . . .

Quickly come away;
For we all stay.

'The charm we use to say', sagt die erste von Ben Jonson's Hexen: 'come away' ist, wie bei Middleton, die Parole; Ben Jonson mit seinem vornehmen Geschmack umschreibt nur den populären 'song' und läßt die Musik weg (die man sich kaum sehr bedeutend wird vorstellen dürfen).

Ein ähnliches Argument läßt sich für den zweiten dieser 'songs' geltend machen:

The Witch V, 2 (Dyce 327/328):

Hecate. Stir, stir about, whilst I begin the charm.
Black spirits and white, red spirits and gray,
Mingle, mingle, mingle, you that mingle may!
Titty, Tiffin,
Keep it stiff in;
Firedrake, Puckey,
Make it lucky;
Liard, Robin,
You must bob in.
Round, around, around, about, about:
All ill come running in, all good keep out!

In der 2. Scene des I. Aktes lautet der 'song' (Dyce III, 258):

Hecate. Titty and Tiffin, Suckin and Pidgen, Liard and Robin! white spirits, black spirits, grey spirits, red spirits! devil-toad, devil-ram, devil-cat, and devil-dam! why, Hoppo and Stadlin, Hellwain and Puckle!

Scot, in seiner *Discoverie of Witchcraft*, 1584, nennt, bei

Aufzählung der verschiedenen Arten von Geistern, ausdrücklich 'white, black, grey' und 'red spirits'.

Alex. Schmidt schreibt auf S. 448 seiner *Sacherkl. Anm. zu Shakespeare's Dramen*: „Daß dies Lied vollständiger bei Middleton ist, beweist nicht, daß Shakespeare diesen vor Augen gehabt; wahrscheinlich war es traditionell. Die Farben der Geister werden oft erwähnt; z. B. im *Monsieur Thomas*, 1639:

Sei du schwarz, weiss oder grün,
Sei zu hören oder sehn."

Daß ein solcher 'charm' oder 'song' (mit oder ohne Musik), in dem durch ihre Färbung unterschiedene 'spirits' beschworen werden, tatsächlich schon früher vorhanden und traditionell war, geht aus einer Stelle in den *Merry Wives of Windsor* unzweifelhaft hervor. Hier wird in der letzten Scene des letzten Aktes als Einleitung zu Falstaff's Dupierung eine kleine Geisterbeschwörung improvisiert, V, 5, 41:

Enter Sir Hugh Evans, disguised as before; Pistol, as Hobgoblin; Mistress Quickly, Anne Page, and others, as Fairies, with tapers.

Mistress Quickly beginnt nun ihren 'charm':

Fairies, black, grey, green and white,
You moonshine revellers, and shades of night
. . . .
Crier Hobgoblin, make the fairy oyes.
Pistol. Elves, list your names; silence, you airy toys. &c.

Hier soll nur der Schein eines kleinen Elfensabbats hervorgerufen werden: es müssen deshalb die Formen verwendet werden, die für das 'real thing' gebräuchlich sind, sonst kann dieser Schein ja nicht erreicht werden.

Die Reihe der wirklichen Reminiscenzen in *The Witch* an Shakspere's *Macbeth* wird mit einer Stelle aus der ersten der Hexenscenen in Middleton's Stück Akt I, Sc. 2 eröffnet. Dyce III, 268 sagt Hecate von Sebastian:

I know he loves me not, nor there's no hope on't;
'Tis for the love of mischief I do this.

Vergleiche *Macbeth* III, 5, 10:

Hecate. And, which is worse, all you have done
Hath been but for a wayward son,
Spiteful and wrathful, who, as others do,
Loves for his own ends, not for you.

Das ist eine wirkliche, den Inhalt betreffende Reminiscenz, wie sie Middleton Shakspere gegenüber so oft schuldig geworden ist.

Die zweite der drei Hexenscenen in *The Witch* ist die 3. Sc. des III. Aktes (Dyce III, 301):

Hecate.
Heard you the owl yet?
Stadlin. Briefly in the copse,
As we came through now.
Hec. 'Tis high time for us then.

Vergl. *Macbeth* IV, 1, 1—3:

1. Witch. Thrice the brinded cat hath mew'd.
2. Witch. Thrice and once the hedge-pig whined.
3. Witch. Harpier cries 'Tis time, 'tis time.

Ebenfalls in der 3. Scene des III. Aktes sagt Middleton's Hecate (Dyce III, 303):

I'm for aloft;

Shakspere's Hecate III, 5, 20:

I am for the air.

Ein paar Zeilen weiter unten (Dyce III, 303) folgt dann der '*Song above, Come away*' *&c.* (s. o.) und auf Seite 304 die schon besprochene Reminiscenz an Ben Jonson's *Masque of Queens.*

Die dritte und letzte der Hexenscenen in Middleton's *Witch* ist die 2. Scene des V. Aktes, die der Scene IV, 1 in Shakspere's *Macbeth* entspricht (Dyce III, 325—329):

The Abode of Hecate, a caldron in the centre.

Wie in IV, 1 von *Macbeth* dann der song '*Black spirits*' *&c.* (Dyce III, 328) und am Schluß der Tanz der Hexen (Dyce III, 329):

Hec. Come, my sweet sisters; let the air strike our tune,
Whilst we shew reverence to yond peeping moon.
[*They dance the Witches' Dance, and exeunt.*

Macbeth IV, 1, 129:
First Witch:
I'll charm the air to give a sound,
While you perform your antic round:
That this great king may kindly say,
Our duties did his welcome pay.
[*Music. The Witches dance, and then vanish, with Hecate.*

Das hat Middleton getreulich von Shakspere kopiert. Vorzüglich die Verwandlung der Phrase *I'll charm the air to give a sound* in *let the air strike our tune* ist charakteristisch für Middleton.

Die *Macbeth*-Reminiscenzen, die nicht den Hexenapparat betreffen, stehen, wie schon erwähnt, in der 3. Sc. des IV. und, eine davon, in der 1. Sc. des V. Aktes. Bei der Abfassung der Scene IV, 3 hatte Middleton ganz evident die Stimmung der meisterhaften 2. Scene des II. Aktes von *Macbeth* im Gedächtnis; die Stimmung vor einem Mord ist es, die, wie in *Macbeth*, geschildert werden soll. Es ist Nacht, Francisca erscheint, wie Lady Macbeth, in bebender Unruhe auf der Gallerie eines dunklen Saales (Dyce III, 314):

Francisca . . . . . They're now all at rest,
And Gaspar there, and all: list! fast asleep;
He cries it hither: I must disease you straight, sir.
For the maid-servants and the girls o' th' house,
I spic'd them lately with a drowsy posset,
They will not hear in haste. [*Noise within*]

Das Wort 'disease' wird von Middleton auch in der Scene vorher gebraucht: Dyce III, 312 — *Isabella. I'll not disease him much.*

Die zweimalige Verwendung dieses Wortes beweist geradezu, daß in *Macbeth* V, 3, 21 die Lesart *disease*, nicht *disseat*, die richtige ist.

I spic'd them lately with a drowsy posset.

S. Macbeth II, 2:
Lady M. . . . . and the surfeited grooms
Do mock their charge with snores: I have drugg'd their possets.

Diese einzige Reminiscenz würde genügen, Middleton's Abhängigkeit von Shakspere darzutun.

Das Motiv der 'drugged possets' hat Shakspere aus Holinshed, und zwar ist es eines der Details aus der Geschichte von King Duffe.[1])

Weitere wörtliche Reminiscenzen aus *Macbeth* finden sich in derselben Scene (Dyce III, 316):

Antonio. . . . . O perjurous woman!
Sh'ad took the innocence of sleep upon her.

Vergleiche *Macbeth* II, 2, 36:

Macbeth does murder sleep, the innocent sleep.

Desgleichen, Dyce III, 317:

Francisca . . . . . There's no such thing.

Vergl. *Macbeth* II, 1, 47:

Macbeth. . . . . There's no such thing.

Francisca gebraucht die Phrase, um ihren Bruder, Macbeth, um sich selbst zu beruhigen.

Die letzte Reminiscenz dieser Art wurde in der 1. Scene des V. Aktes ausfindig gemacht (Dyce III, 319):

Antonio. Draw it, or I'll rip thee down from neck to navel.

Vergl. *Macbeth* I, 2, 22, in dem Kampfbericht über Macbeth:

Till he unseam'd him from the nave to the chaps.

Die Art der Ähnlichkeit in all diesen Stellen beweist, daß Middleton auch hier, wie so viele andere Male, ganz einfach von Shakspere geborgt hat. Und warum soll das von den Reminiscenzen, die die Hexen und ihren Apparat betreffen, weniger gelten?

Die Inferiorität der Hecatescenen in Shakspere's *Macbeth*, um darauf noch einmal zurückzukommen, ist nicht derart, daß sie eine Hypothese, die auch nicht durch den Schatten eines äußeren Kriteriums gestützt wird, rechtfertigen könnte.

Nach der Besprechung der 4. Scene des III. Aktes von *Macbeth* sagt Fr. Th. Vischer [2]):

[1]) S. Furness, S. 358, von '— At length, hauing talked with them . . . .' bis '. . . . to haue awaked them out of their droonken sleepe.'

[2]) Vischer, *Shakespeare-Vorträge* II, 113.

„Ganz kompositionsmäßig kommen jetzt noch zwei Scenen, die zum vierten Akt hinüberleiten. Schiller hat sie ihm deshalb zugeordnet. Macbeth will aus eigener Initiative die Hexen befragen, und würde er auch das Schlimmste erfahren. Das wird durch das Folgende (Akt III, Sc. 5) vorbereitet."

Davenant, der überall wo er änderte, zeigt, daß er Shakspere nicht verstanden hat, stellte die Scenen III, 5 und III, 6 um, so daß, ganz unkompositionsmäßig, auf die Bankettscene das Gespräch des Lords mit Lennox folgte: „Weshalb Davenant die Scene [A. III, Sc. 5, Hecate und die Hexen] umgestellt hat und der Scene [A. III, Sc. 6] bei Shakespeare hat nachfolgen lassen, ist schwer einzusehen."[1]) Ich vermute, daß er das aus praktischen Rücksichten tat: für die damals schon kompliziertere Bühnentechnik war es bequemer, die beiden „Zauberscenen" (III, 5 und IV, 1) beieinander zu haben.

Wir jedoch wollen diese Scene (III, 5) dort stehen lassen, wohin Shakspere sie gestellt hat. Ich glaube nicht, daß ein anderer als Shakspere darauf gekommen wäre, sie gerade da einzufügen. So ist ihr wohlüberlegter Platz im Schema des Dramas mit ein weiterer Beweis dafür, daß Shakspere sie auch geschrieben hat.

Außer den *Macbeth*-Reminiscenzen finden sich in Middleton's *Witch* noch ein paar unauffällige, aber den Inhalt betreffende Anklänge an Shakspere's *Hamlet*: Das Freundschaftsverhältnis Sebastian-Fernando ist demjenigen Hamlet's zu Horatio nachgebildet. Auch trägt, mindestens zu Beginn des Stückes, der enttäuschte Sebastian Züge von Hamlet selber. In der 1. Scene des I. Aktes (Dyce III, 252) sagt Sebastian zu seinem Freund Fernando:

Sir, I've a world of business: question nothing;
You will but lose your labour; 'tis not fit
For any, hardly mine own secrecy,
To know what I intend. I take my leave, sir.
I find such strange employments in myself,

---

[1]) Delius, *Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth*, im *Shakespeare-Jahrbuch* XX, 69.

That unless death pity me and lay me down,
I shall not sleep these seven years; that's the least, sir.
[Exit.

Wenn das nicht die Sprache Hamlet's ist, so möchte sie es doch jedenfalls sein. Gleich daran anschließend sagt Fernando:

Fer. That sorrow's dangerous can abide no counsel;
'Tis like a wound past cure . . . . .
. . . . . In truth, I pity him:
His sighs drink life-blood in this time of feasting.
A banquet towards too! not yet hath riot
Play'd out her last scene? at such entertainments still
Forgetfulness obeys, and surfeit governs:
Here's marriage sweetly honour'd in gorg'd stomachs
And overflowing cups!

Der Anfang der 4. Scene des I. Aktes von Shakspere's *Hamlet* gab das Vorbild für diese Reden ab.

Ferner (III, 253 bei Dyce):

Gasparo . . . . . The duke's now risen, sir.
Fernando. I am a joyful man to hear it, sir,
It seems has drunk the less.

Vgl. *Hamlet* III, 2, 310:

Guildenstern. The king, sir, —
Hamlet. Ay, sir, what of him?
Guil. Is in his retirement marvellous distempered.
Hamlet. With drink, sir?

In der 2. Scene des IV. Aktes (Dyce III, 311): Sebastian zu seinem Freund Fernando:

— Best of friends
That ever love's extremities were bless'd with,
I feel mine arms with thee, and call my peace
The offspring of thy friendship.

Man vergleiche die überquellenden Worte, die Hamlet in der 2. Scene des III. Aktes (Zeile 59 ff.) an Horatio richtet.

Eine wörtliche Reminiscenz findet sich nicht. Die zitierten Stellen lassen jedoch, vorzüglich beim erstmaligen unbefangenen

Lesen im Zusammenhang, keinen Zweifel darüber, daß hier Shakspere's *Hamlet* vorgearbeitet hat.

Von den nun noch folgenden sechs unzweifelhaft Middleton'schen Stücken weisen nur mehr drei Reminiscenzen an Shakspere auf, und zwar sind zwei von diesen dreien (*The Spanish Gipsy* und *The Changeling*) bezeichnenderweise Kompagniearbeiten; *More Dissemblers Besides Women*, *Women Beware Women*, *The Widow* und *A Game at Chess* hat Middleton allein verfaßt.[1])

Bei Besprechung der Komödie

(15.) 'More Dissemblers besides Women'

(1657 gedruckt, für spätestens 1622 durch Licensierung bezeugt) schreibt Ward:[2])

"A comic personage is supplied in Lactantio's servant Dondolo, a successful variation of the Launcelot Gobbo type." Dondolo entläuft, wie Launcelot Gobbo, dem Dienste seines Herrn (Dyce III, 590):

Dondolo. Nay, sure I'll be quite out of the precincts
Of a fool if I live but two days to an end;
I will turn gipsy presently,
And that's the highway to the daintiest knave
That ever mother's son took journey to.

Desgleichen (Dyce III, 606):

Dondolo . . . . . I am run away from my master in the state of a fool, and till I be a perfect knave I never mean to return again.

Die Charaktere der beiden Clowns haben jedoch kaum etwas miteinander gemein: der 'fun', den Lactantio's Diener macht, ist anderer Art als die Komik des jungen Gobbo.

Zu der Stelle (Dyce III, 561):

Lactantio . . . . . I had rather meet
A witch far north, than a fine fool in love

[1]) Die Mitarbeiterschaft von Ben Jonson und Fletcher für *The Widow* ist mehr als zweifelhaft.

[2]) *Engl. Dr. Lit.* II, 507.

bemerkt Fleay (II, 103 seines *Chronicle*): "— looks as if Middleton were busy in his alteration of *Macbeth*."

In keiner zu großen Entfernung von der Tragikomödie *The Witch* wird *More Dissemblers besides Women* also anzusetzen sein: denn um die Zeit, da Middleton sein Hexenstück schrieb, wird er Shakspere's *Macbeth* eingehender studiert haben. Das ist der einzige Schluß, den die Stelle zuläßt.

(16.) 'The Spanish Gipsy'

(1653 gedruckt, für spätestens 1623 durch Aufführung bei Hof bezeugt).

Die Untersuchung von Miss Wiggin weist den II. Akt dieses Stückes William Rowley, das Übrige Middleton zu. Von Shakspere'schen Dramen haben hier vorgearbeitet *Hamlet* und *As You Like It.* Und zwar ist es vorzüglich der IV. Akt, in dem der Einfluß dieser beiden Stücke zu spüren ist.

Wie im *Hamlet* wird in *The Spanish Gipsy* ein Drama im Drama verwendet, und ohne Frage hat Middleton von seinem großen Vorbild auch hier entlehnt.

Hamlet gibt den Schauspielern ein paar Zeilen zum Einschieben; dasselbe tut Fernando A. IV. Sc. 2 (Dyce IV, 172):

Fernando . . . . . Come hither,
You master poet: to save you a labour,
Look you, against your coming I projected
This comic passage [*producing a paper*].

Sodann der Prolog für das 'play within the play' (Dyce IV, 175):

Both short and sweet some say is best;
We will not only be sweet, but short:
Take you pepper in the nose, you mar our sport.
Fernando. By no means pepper.
Prol. Of your love measure us forth but one span:
We do, though not the best, the best we can.

Der Prolog besteht in beiden Fällen aus ein paar Zeilen, die von Fernando hier, von Hamlet dort, glossiert werden.

Gegen den Schluß des Spiels soll das Verbrechen Roderigo's dadurch an den Tag gebracht werden, daß ihm das Bild des Mädchens gezeigt wird, das er entführt und geschändet hat (Dyce IV, 179):

Alvarez. *She is not here herself, but here's her picture.*
[*Shews a picture.*
Fernando. *My lord de Carcomo, pray, observe this.*
Francisco. *I do, attentively.* — *Don Pedro, mark it.*

Vergleiche *Hamlet* III, 2, 83:
Hamlet, zu Horatio:

I prithee, when thou seest that act afoot,
Even with the very comment of thy soul
Observe mine uncle.

Nachher, III, 2, 298:

Hamlet. *Didst perceive?*
Horatio. *Very well, my lord.*
Hamlet. *Upon the talk of the poisoning?*
Horatio. *I did very well note him.*

Das 'play within the play' wird dann, wie im *Hamlet*, durch einen Tumult unterbrochen, der bei Middleton von außen her einfällt, während bei Shakspere der Zweck des Spiels erreicht wird.

Die Ähnlichkeiten in *The Spanish Gipsy* mit Shakspere's *As You Like It* sind allgemeinerer, obschon vielleicht wesentlicherer Art. Etwas von der wundervollen Stimmung des Shakspere'schen Lustspiels ist auf das Middleton'sche Stück übergegangen. Die Ähnlichkeit des Pretiosa-Motivs mit der Fabel von *As You Like It* machte dies ja sehr leicht möglich: Dem verbannten Herzog in *As You Like It* entspricht der als Zigeunerhauptmann verkleidete Alvarez de Castilla, und Shakspere's herrliche Rosalind hat wohl auch ein paar Züge an Middleton's Pretiosa abgegeben. — Doch auch greifbare Reminiscenzen an *As You Like It* kommen in Middleton's Stück vor: Die 'songs' im IV. Akt sind unleugbar den entsprechenden in Shakspere's Lustspiel nachgebildet (Dyce IV, 161):

Alvarez [*sings*]. *Thy best hand lay on this turf of grass,*
There thy heart lies, vow not to pass

From us two years for sun nor snow,
For hill nor dale, howe'er winds blow;
Vow the hard earth to be thy bed,
With her green cushions under thy head;
Flower-banks or moss to be thy board,
Water thy wine —
Sancho [*sings*]. *And drink like a lord.*

Chorus.

Kings can have but coronations;
We are as proud of gipsy-fashions:
Dance, sing, and in a well-mix'd border
Close this new brother of our order.

Desgleichen (Dyce IV, 167):

Soto. With winter's frost, hail, snow, and sleet;
What life will you say it is then?
John. As now, the sweetest.

Vergl. hauptsächlich die Scenen II, 5 und II, 6 von *As You Like It.*

Die Verwendung des Wortes 'pantaloon' in A. IV. Sc. 2 des Middleton'schen Stückes ist da wohl auch kein Zufall (Dyce IV, 173): *not like a pantaloon*; vergl. die berühmte Schilderung der Menschenalter durch den melancholischen Jaques, *As You Like It* II, 7, 158:

— The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloon.

Das Wort kommt bei Shakspere nur noch ein einziges Mal vor, *Taming of the Shrew* III, 1, 37.

Das späteste Middleton'sche Stück, in dem Anklänge an Shakspere sich finden, ist die Tragödie

(17.) 'The Changeling'

(1653 gedruckt, für spätestens 1623 durch Aufführung bei Hof bezeugt).

Es ist, wie *The Spanish Gipsy*, eine Kompagniearbeit mit Rowley:

Das under-plot und die 1. und letzte Scene des Stücks

sind von Rowley. Die Einstimmigkeit der Forschung scheint dies außer Zweifel zu stellen. [1])

Ward [2]) schreibt bei Besprechung von *The Changeling*: "The character of De Flores (said to have been one of Betterton's best parts), an ill-favoured villain, who consents to become a murderer on behalf of Beatrice, and then to her horror exacts from her the recompense after which he had lusted from the first, is drawn with much force, and, while owing nothing to the novel on which the play was founded, has a touch in it of Shakspere's Gloster."

Körperliche Häßlichkeit ist bei beiden der Grund zur Schurkerei. Vergleiche den Monolog des De Flores in der 1. Scene des II. Aktes, der unzweifelhaft an den Richard's (Akt 1, Sc. 1) anklingt:

(Dyce IV, 228):

I must confess my face is bad enough

Seite 229:

Though my hard fate has thrust me out to servitude,
I tumbled into th' world a gentleman.

Eine weitere Ähnlichkeit mit Shakspere's *Richard III.* findet sich dann in der 2. Scene des IV. Aktes, da der Bruder des ermordeten Alonzo zu dessen Mörder (De Flores) sagt (Dyce IV, 268):

Come hither, kind and true one; I remember
My brother lov'd thee well.

Clarence's rührende Liebe zu seinem Bruder Gloster ist hier das Vorbild. Vgl. *Richard III.* I, 4, 239:

Clarence. O, no, he loves me, and he holds me dear.

Gegen den Schluß des Stückes hält der im übrigen durchaus selbständig gezeichnete Charakter des De Flores ungefähr die Mitte zwischen Shakspere's Gloster und Shakspere's Iago.

Das Motiv der verschmähten Liebe, das Shakspere für

---

[1]) S. die *Inquiry* der Miss Wiggin, desgl. Dyce I, LV und Bullen I, LIX und LX.

[2]) *Engl. Dram. Lit.* II, 512.

die Zeichnung seines Iago unbenützt ließ, ist hier von Middleton mit bestem Gelingen verwertet worden.

In der 1. Scene des V. Aktes erscheint dem Mörder De Flores der Geist des von ihm gemordeten Alonzo. Die Worte, die De Flores dem Gespenst entgegenschleudert, lauten (Dyce IV, 284):

Enter Ghost of Alonzo.

De Flores. Ha! what art thou that tak'st away the light
Betwixt that star and me? I dread thee not:
'Twas but a mist of conscience; all's clear again.

[*Exit.*

Beatrice. Who's that, De Flores? bless me, it slides by!

[*Exit Ghost.*

Man vergleiche damit die grauenerfüllten Worte, die Macbeth im Anblick von Banquo's Geist spricht.

Der Geist des Alonzo in *The Changeling* tritt ganz unnötigerweise auf; seine Erscheinung beeinflußt weder den Seelenzustand des De Flores noch führt sie sonst irgend eine Wendung im Gang der Handlung herbei, ein Grund mehr, anzunehmen, daß der Zug, hier also ganz äußerlich, um des Effektes willen, entlehnt ist.

In der gleichen Scene findet sich endlich noch ein freies Zitat aus Shakspere's *Hamlet* (Dyce IV, 286):

Beatrice. O my presaging soul!

s. *Hamlet* I, 5, 40:

O my prophetic soul!

Die Scene V, 1 von *The Changeling* gehört Middleton zu, also auch, nicht sicher, aber wahrscheinlich, diese Reminiscenz. In nicht weniger als neun Middleton'schen Stücken finden sich Anklänge an Shakspere's *Hamlet*, in: *The Mayor of Queenborough*, *The Honest Whore I. P.*, *A Mad World, My Masters*, *The Roaring Girl*, *A Fair Quarrel*, *The Old Law*, *The Witch*, *The Spanish Gipsy* und *The Changeling*. Sechs von diesen Stücken sind nun allerdings Kompagniearbeiten: *The Honest Whore I. P.* und *The Roaring Girl* gehören wohl zum größeren Teil Dekker, und in den 4 Stücken, in denen Rowley mithalf, wird auch einiges von diesem veranlaßt sein. Rowley war ja selbst Schauspieler, kannte also

vieles aus der dramatischen Literatur wortwörtlich; daß er sich auch vorzüglich auf den Bühneneffekt verstand, geht aus allen seinen Sachen hervor. Was er also im einzelnen, wenn er sich mit Middleton zusammentat, zugab, ist sehr schwer, wenn nicht unmöglich, herauszufinden.

Ähnlich steht es mit zwei von den drei Stücken, die ich nun noch zu besprechen habe: das etwas zweifelhafte Drama *A Match at Midnight* und die beiden pseudo-Shakspere'schen Stücke *The Birth of Merlin* und *The Puritan.*

Miss Wiggin [1]) läßt die Frage, ob das Drama

'A Match at Midnight' (1633 gedruckt)

die Umarbeitung eines Middleton'schen Stückes durch Rowley, oder ganz von Rowley sei, unentschieden, neigt jedoch zu der Ansicht, daß die Ähnlichkeiten in diesem Drama mit Middleton's Art am besten durch Nachahmung von seiten Rowley's zu erklären seien. Fleay und auch Bullen halten das Stück für die Umarbeitung eines Middleton'schen Stückes (das um 1607 verfaßt wäre) durch Rowley.

Das Titelblatt der Quarto von 1633 trägt lediglich die Initialen 'W. R.' Ein äußerer Anlaß, Middleton in's Spiel zu bringen, liegt also nicht vor. Ob die Anklänge in dem Stück an andere Middleton'sche Dramen auf Rechnung Rowley's oder Middleton's zu setzen sind, ist mit Sicherheit nicht zu entscheiden.

Die geringfügigen Shakspere-Reminiscenzen, die darin vorkommen, mögen Middleton so gut wie Rowley zugeschrieben werden. Middleton kannte Shakspere's Werke sehr genau, und Rowley, der selbst Schauspieler war, wahrscheinlich auch.

In der 1. Scene des III. Aktes von *A Match at Midnight* bespricht sich die Widow Wag mit ihrem als Diener verkleideten Gatten über ihre Freier (Dodsley XIII, 52):

Jarvis. But pray, forsooth, how do you mean to dispose of your suitors?

---

[1]) *Inquiry*, S. 7 ff.

Wid. Shall I tell thee? For this, thou hast given him his cure, and he is past care; for old Bloodhound the sawmonger ....

Jar. .... What think you of the gentleman that brought a stool with him out of the hall, and sat down at dinner with you in the parlour?

Wid. They say he's an ancient, but I affect not his colours.

Jar. But what say you to the mad, victorious Alexander?

Wid. A wild, mad roarer, a trouble not worth minding.

Diese Zeilen klingen unzweifelhaft an die 2. Scene des I. Aktes von Shakspere's *Merchant of Venice* an, in der Portia mit Nerissa ihre Freier durchhechelt.

Die schon bei *A Fair Quarrel* besprochene Reminiscenz an Shakspere's *Richard III.*[1]) steht in der 1. Scene des III. Aktes, Dodsley XIII, 60.

Das eine der beiden pseudo-Shakspere'schen Dramen, die mit Middleton's Namen in Verbindung gebracht worden sind, ist:

'The Birth of Merlin.'

Der Druck von 1662 gibt auf dem Titelblatt 'William Shakespear' und 'William Rowley' als Autoren an.

Daß das Stück mit Shakspere nichts zu schaffen hat, gilt wohl als ausgemacht. Fleay hält es für die Rowley'sche Bearbeitung eines älteren Stückes, wahrscheinlich des *Uter Pendragon* vom Jahre 1597.[2]) Als Autor dieses älteren Stückes, eventuell als joint author zu Rowley für *The Birth of Merlin* vermutete P. A. Daniel eben unseren Middleton und verwies dafür auf den *Mayor of Queenborough.*

Anklänge an ein paar Stellen in diesem Stück weist *The Birth of Merlin* allerdings auf. Die beiden Frauencharaktere des *Mayor of Queenborough* haben in *The Birth of Merlin*, wenngleich ziemlich variierte Gegenstücke; der keuschen Castiza entspricht die tugendhafte Modestia, der Dirne Roxena die Gattenmörderin Artesia. Doch erklärt sich dies auch aus teilweiser Gemeinsamkeit der Fabel. Die Geschichte von

[1]) Moll speit nach ihrem Liebhaber, wie Lady Anne nach Gloster.

[2]) Henslowe, *Diary*, S. 87.

Aurelius, Uter Pendragon und Vortiger bildet auch in *The Birth of Merlin* einen Teil der Handlung.[1]) Für die wirkliche Reminiscenz aus dem *Mayor of Queenborough* am Schluß des I. Aktes und ein vorkommendes Shakspere-Zitat mag, wie vielleicht auch bei *A Match at Midnight*, Rowley's Gedächtnis die Erklärung sein.

Am Schluß des I. Aktes von *The Birth of Merlin* befindet sich der Eremit Anselme im Gespräch mit der tugendhaften Modestia (Delius, Seite 16):

Hermit. Are you a virgin?
Modestia. Yes, Sir.
Herm. Your name?
Mod. Modestia.
Herm. Your name and virtues meet, a modest virgin:
Live ever in the sanctimonious way
To heaven and happiness: There's goodness in you;
I must instruct you further; come, look up,
Behold yon firmament, there sits a power,
Whose footstool is this earth. Oh, learn this lesson,
And practise it: He that will climb so high,
Must leave no joy beneath to move his eye.
[*Exit.*
Mod. I apprehend you, sir; on heaven I fix my love,
Earth gives us grief, our joys are all above.

Diese Stelle deckt sich ziemlich genau mit der folgenden aus Middleton's *Mayor of Queenborough.* Der fromme König Constantius im Gespräch mit der keuschen Castiza (Dyce I, 139):

Constantius. Are you a virgin?
Castiza. Never yet, my lord,
Kown to the will of man.

[1]) "Artesia is undoubtedly borrowed from the Rowen or Rowena of the old chroniclers..... Middleton, after the taste of a later time, degraded his Roxena to a mere adventuress, brazen, lustful and full of guile, untrue alike to friend and foe, a creature of the type of Tamora, Queen of the Goths, in *Titus Andronicus*, without the dignity of passion that imparts a lurid majesty to that terrible figure." Schelling in *The English Chronicle Play*, p. 185.

Const. O blessed creature!

. . . .

Keep still that holy and immaculate fire,
You chaste lamp of eternity! 'tis a treasure
Too precious for death's moment to partake,
This twinkling of short life. Disdain as much
To let mortality know you, as stars
To kiss the pavements; you're a substance as
Excellent as theirs, holding your pureness:
They look upon corruption, as you do,
But are stars still; be you a virgin too.
Cast. I'll never marry . . . . .
My thoughts henceforth shall be as pure from man,
As ever made a virgin's name immortal.

Die oben erwähnte Shakspere-Reminiscenz betrifft einen Zug, den Shakspere selber dreimal in seinen Werken verwertet hat. *The Birth of Merlin* A. I. Sc. 1 (Delius, S. 4):

Donobert:
She is a woman, sir, and will be won.

Desgleichen (Delius, S. 23):

She was quickly woo'd and won.

In Shakspere's *Titus Andronicus* lautet die Stelle (II, 1, 82):

Demetrius. She is a woman, therefore may be woo'd;
She is a woman, therefore may be won.

Im 1. Teil von *Henry VI.* V, 3, 77:

Suffolk. She's beautiful and therefore to be woo'd;
She is a woman, therefore to be won.

Endlich in Shakspere's *Richard III.*, I, 2, 228:

Gloucester:
Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won?

Ergiebiger für Middleton fällt eine Prüfung des letzten der hier zu besprechenden Stücke aus, des pseudo-Shakspereschen Dramas

'The Puritan' (1607 gedruckt).

"The Puritaine, or the Widdow of Watling Streete. Acted by the Children of Paules. Written by W. S."

Über dies 1607 im Druck erschienene Stück, das die Späße des George Pyeboard (i. e. George Peele, des Helden der 'Merry Conceited Jests') zum Gegenstand hat, sind verschiedene Hypothesen aufgestellt worden. Daß Shakspere der Verfasser sei, glaubt heute niemand mehr. Dyce deutet die Initialen 'W. S.' auf Wentworth Smith.

Dr. Farmer sah in der 2. Sc. des I. Aktes den Beweis, daß der Verfasser ein University man gewesen sein müsse. Dazu paßte sehr gut die von Fleay begünstigte und von Bullen[1]) unterstützte Vermutung, Thomas Middleton habe diese Komödie geschrieben. Die von Fleay weiterhin aufgestellte Behauptung, Middleton travestiere in diesem Stück Shakspere, bedürfte wohl noch des Beweises. Fleay[2]) begnügt sich mit folgenden Hinweisen:

"With *'the first chapter of Charity'* I. 4 compare *Twelfth Night*, I. 5."

I, 5, 240 von *Twelfth Night* heißt es:

Olivia. — *Where lies your text?*

Viola. In Orsino's bosom.

Oli. In his bosom: In what chapter of his bosom?

Vio. To answer by the method, in the first of his heart.

Oli. O, I have read it: it is heresy.

Die Stelle in *The Puritan* lautet (Hazlitt, S. 261):

Nicholas. Why, cousin, you know 'tis written, 'Thou shalt not steal'.

Idle. Why, and fool, 'Thou shalt love thy neighbour', and help him in extremities.

Nich. Mass, I think it be indeed; in what chapter's that, cousin?

Idle. Why, in the first of Charity, the second verse.

---

[1]) *Middleton* I, XC.

[2]) *Chronicle* II, 93.

Nich. The first of Charity, quoth-a? That's a good jest; there's no such chapter in my book.

Idle. No, I knew 'twas torn out of thy book, and that makes it so little in thy heart.

Der Spaß besteht darin, daß Nicholas, der nach dem 'chapter of Charity' frägt, ein Puritaner ist. Der Autor verhöhnt hier also die Puritaner. Der Witz mit dem 'chapter' erinnert freilich an die Stelle in *Twelfth Night*, aber wenn eine Beziehung zwischen den beiden Stellen vorhanden ist, so ist es die einer einfachen Anlehnung des Autors von *The Puritan* an Shakspere. Von einer Travestierung kann kaum die Rede sein.

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Stelle, die Fleay zur Illustrierung seiner Behauptung namhaft macht:

"Sir John *'accosts'* Mary, II. 1, cf. *Twelfth Night*, I. 3."

Die Stelle in *The Puritan* (II, 1) heißt (Hazlitt, Seite 264):

Sir John zu Mary: *Then, not forgetting the sweet of new ceremonies, I first fall back; then recovering myself, make my honour to your lip thus; and then accost it. [Kisses her.*

In *Twelfth Night* I, 3, 52 besteht der 'fun' darin, daß Sir Andrew Aguecheek das Wort *accost* nicht versteht; Sir Toby Belch erklärt es ihm dann:

You mistake, knight: 'accost' is front her, board her, woo her, assail her.

Das Wort kommt in Shakspere nur noch einmal vor, *Twelfth Night* III, 2, 23. Merkwürdigerweise steht es auch in einem Middleton'schen Stück, das im gleichen Jahr wie *The Puritan*, 1607, erschien: *The Phoenix* A. I. Sc. 4 (Dyce I, 330):

What a busy caterpillar's this! let's accost[1]*) him in that manner.*

Das stimmte vortrefflich zu der Annahme, daß Middleton der Verfasser von *The Puritan* sei. Unverständlich ist nur,

---

[1]) Später kehrt der Ausdruck bei Middleton noch einmal wieder, und zwar diesmal in unverkennbarer Anlehnung an die Stelle in *Twelfth Night*. Siehe *The Changeling* (Dyce IV, 211 und 213).

wie Fleay sich hier eine Travestierung des Shakspere'schen Witzes zurechtlegt.

Noch deutlicher ist die Reminiscenz an Shakspere in der nächsten Stelle, die Fleay zitiert:

"*Shooters and archers are all one, I hope,* II, 1, cf. *Love's Labour's Lost,* IV, 1."

Die Stelle in *L. L. L.* IV, 1, 110 lautet:

Boyet. Who is the suitor? who is the suitor?
Rosaline. Shall I teach you to know?
Boyet. Ay, my continent of beauty.
Ros. Why, she that bears the bow.
Finely put off!
Boyet. My lady goes to kill horns; but, if thou marry,
Hang me by the neck, if horns that year miscarry.
Finely put on!
Ros. Well then, I am the shooter.

In *The Puritan* II, 1 (Hazlitt, S. 265): (Die Freier der Witwe und ihrer Töchter sind eben eingetreten):

Frailty. — Are not these archers? — what do you call 'em — shooters? — Shooters and archers are all one, I hope!
(shooter = suitor).

Die Reminiscenz liegt klar zu Tage. Es wäre nicht die einzige, die Middleton aus *Love's Labour's Lost* in Anwendung gebracht.

Vergleiche auch *No* { *Wit* / *Help* } *Like A Woman's*, wo das Wortspiel shooter-suitor dreimal verwendet ist (Dyce V, 39, 48 und 79).

Die 4. Stelle in *The Puritan*, in der Fleay die Travestierung eines Shakspere'schen Scherzes erblickt, lautet (A. III. Sc. 1, Hazlitt, S. 271):

Pyeboard (zu Skirmish und Oath, die miteinander fechten):
How now? for shame, for shame, put up, put up.

Fleay vergleicht damit *2 Henry IV.* II, 4, 220:

Hostess. Alas, alas! put up your naked weapons, put up your naked weapons.

'naked' sagt die Wirtin Shakspere's; der Autor von *The*

Puritan sagt 'for shame'. Auf diese Weise kann man wohl jede Stelle mit jeder anderen in Verbindung bringen.

An 5. Stelle zitiert Fleay (A. III. Sc. 1, Hazlitt, S. 270):

Skirmish. How now, creatures? What's o'clock?

Frailty. Why, do you take us to be Jacks o'the clock house?

Cf. *Richard III.* IV, 2, 117:

— like a Jack, thou keep'st the stroke
Betwixt thy begging and my meditation.

Mindestens ebensoviel Ähnlichkeit mit der Stelle in *The Puritan* haben die Worte in Shakspere's *Richard II.* V, 5, 60:

While I stand fooling here, his Jack o'the clock.

Wenn hier ein Zusammenhang vorhanden ist, so gab ihn wiederum nur das Gedächtnis des Autors von *The Puritan.* Eine Travestierung müßte doch wesentlich anders aussehen.

Ebenfalls als einfache Reminiscenz stellt sich die nächste Stelle dar, die Fleay ausfindig gemacht hat:

A. IV. Sc. 2 (Hazlitt, Seite 288):

The fescue of the dial is upon the christ-cross of noon.

Cf. *Romeo and Juliet* II, 4, 118:

Nurse. Is it good den?

Mercutio. 'Tis no less, I tell you, for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.

Bei Shakspere ist die Phrase ein derber Witz, in *The Puritan* ist sie nur wörtlich zu nehmen.

Die 7. Anspielung auf Shakspere sieht Fleay in der 3. Sc. des IV. Aktes von *The Puritan* (Hazlitt, Seite 292):

Pycboard. . . . . Let me entreat the corpse to be set down.

Sheriff. Bearers, set down the coffin.

Hier soll die berühmte Scene I, 2 aus *Richard III.* das Vorbild sein. Die Situationen sind jedoch total verschiedene. Der Sheriff sagt ohne jede Erregung, ohne jedes Pathos, ganz einfach wie man einem Bedienten sagt, was er zu tun hat, *bearers, set down the coffin.* Die Situation ergibt sich ganz natürlich aus der Entwicklung der Intrigue. Gloucester's zornige Worte haben damit sicher nichts zu schaffen.[1])

---

[1]) Ein anderes Mal hat Middleton (höchstwahrscheinlich ist *er*, nicht

"The recovery of Oath IV, 3", schreibt Fleay weiterhin, "is modelled on that of Thaisa in *Pericles* III, 2."

Die Stellen haben entschiedene, wenn auch nur das Äußere des Vorgangs betreffende Ähnlichkeit (Hazlitt, S. 292 und 293):

Sheriff. Bearers, set down the coffin. This were wonderful, and worthy Stowe's Chronicle.

Pyeboard. I pray bestow the freedom of the air upon our wholesome art. Mass, his cheeks begin to receive natural warmth . . . . . . O, he stirs! he stirs again! look, gentlemen! he recovers! he starts, he rises!

Sheriff. O, O, defend us! Out, alas!

Pye. Nay, pray be still; you'll make him more giddy else. He knows nobody yet.

Dies ist auch die Scene, in der die wichtige, von Dr. Farmer entdeckte Anspielung auf Banquo's Geist sich findet (Hazlitt, S. 293):

— *Come, my inestimable bullies, we'll talk of your noble acts in sparkling charnico; and instead of a jester, we'll have the ghost in the white sheet sit at the upper end of the table.*

Dazu gesellt sich eine zweite Anspielung auf Shakspere's *Macbeth* in der 6. Scene des III. Aktes, und zwar ist es das Vorspiel zu Shakspere's Tragödie, das hier persifliert werden soll. 'Fair is foul, and foul is fair' singen die Hexen, und mit 'Thunder and lightning' nimmt das Ganze seinen Anfang.

In der 6. Scene des III. Aktes von *The Puritan* nun beraten Idle und Pyeboard miteinander, an welchem Tage und zu welcher Stunde sie eine „Geisterbeschwörung" zu Wiederauffindung von Sir Godfrey's goldener Kette ansetzen wollen (Seite 284 bei Hazlitt):

Pyeboard. Here's the fifteenth day. [Reads] 'Hot and fair'.
Idle. Puh! would it had been 'hot and foul'.

Dekker, der Verfasser der betreffenden Scene) die effektvolle Stelle aus Shakspere's *Richard III.* benützt: siehe *The Honest Whore I. P.* A. I. Sc. 1 (III, 5 und 6 bei Dyce).

Pye. The sixteenth day; that's to-morrow: [*Reads*] *'The morning for the most part fair and pleasant'* —

Idle. No luck.

Pye. 'But about high-noon, lightning and thunder.'

Idle. Lightning and thunder? admirable! best of all! I'll conjure to-morrow just at high-noon, George.

Die Summe all dieser Reminiscenzen scheint auf Thomas Middleton als Autor von *The Puritan* zu deuten. Die Initialen 'W. S.' auf dem Titelblatt des Druckes von 1607 wollen wohl absichtlich irreführen.

Vorzüglich die Reminiscenzen aus *Twelfth Night* und *Love's Labour's Lost*, die in späteren Middleton'schen Stücken wiederkehren, machen es recht wahrscheinlich, daß Middleton der Verfasser des Stückes ist.

Stellen wir nun die Entlehnungen, Reminiscenzen und Anklänge an Shakspere in den 21, mit *The Honest Whore I. P.* und *The Puritan* 23, überlieferten Stücken Middleton's rein äußerlich zusammen, so ergibt sich, daß 17 verschiedene Shakspere'sche Dramen in 17, mit *The Puritan* 18, verschiedenen Stücken Middleton's Verwendung fanden, und zwar:

'Hamlet' 9mal, in:

The Mayor of Queenborough,
The Honest Whore I. P.,
A Mad World, My Masters,
The Roaring Girl,
A Fair Quarrel,
The Witch,
The Spanish Gipsy,
The Old Law, und
The Changeling.

'Romeo and Juliet' 6mal, in:

Blurt, Master-Constable,
The Honest Whore I. P.,
The Family of Love,
A Mad World, My Masters,
A Chaste Maid in Cheapside,
The Puritan.

'Macbeth' 5mal, in:

The Phoenix,
The Witch,
More Dissemblers besides Women,
The Changeling,
The Puritan.

'Measure for Measure' 4mal, in:

Blurt, Master-Constable,
The Phoenix,
Michaelmas Term,
Your Five Gallants.

'Love's Labour's Lost' 4mal, in:

Blurt, Master-Constable,
A Mad World, My Masters,
The Old Law,
The Puritan.

'Richard III.' 4mal, in:

The Mayor of Queenborough,
The Honest Whore I. P.,
A Fair Quarrel,
The Changeling.

'First Part of Henry IV.' 4mal, in:

The Family of Love,
A Mad World, My Masters,
Any Thing for a Quiet Life,
Your Five Gallants.

'Twelfth Night' 3mal, in:

The Phoenix,
The Changeling,
The Puritan.

'King Lear' 2mal, in:

The Mayor of Queenborough,
Any Thing for a Quiet Life.

'The Merchant of Venice' 2mal, in:

Michaelmas Term,
More Dissemblers besides Women.

'Othello' 1mal, in:

The Honest Whore I. P.

'The Taming of the Shrew' 1mal, in:

Your Five Gallants.

'Much Ado About Nothing' 1 mal, in

Blurt, Master-Constable.

'As You Like It' 1mal, in:

The Spanish Gipsy.

'Second Part of Henry IV'. 1mal, in:

Your Five Gallants.

'Henry V.' 1mal, in:

Your Five Gallants.

Und die Lancaster-Tetralogie 1mal, in:

The Mayor of Queenborough.

Die 5 Middleton'schen Stücke, in denen sich keine Reminiscenzen an Shakspere finden (*A Trick to Catch the Old One; No Wit, No Help Like a Woman's; Women Beware Women, The Widow* und *A Game at Chess*) gehören, mit Ausnahme von *A Trick to Catch the Old One* (1607), in eine späte Zeit von Middleton's dichterischem Schaffen. Wie es erklärlicherweise die frühen, vorzüglich die Anfängerstücke [1]) sind, in denen die größte Unselbständigkeit herrscht. An erster Stelle sind hier zu nennen: 'The Mayor of Queenborough', 'Blurt, Master-Constable', 'The Phoenix' und 'The Family of Love'. Doch auch in seinen späteren Stücken geht Middleton nicht immer eigene Wege: Die Tragikomödie 'The Witch' ist hier das beste Beispiel.

Auch muß hervorgehoben werden, daß die Reminiscenzen, die Middleton verwertete, fast nie äußerlicher Natur sind: in der Regel ist es ein schon in eine bestimmte künstlerische Form gegossener Inhalt, den er mit mehr oder minder kenntlichen Umbiegungen für seine Zwecke verwendet.

Von Shakspere'schen Stücken schuldet er in dieser Hinsicht am meisten:

'Richard III.', 'Henry IV.' I und II, 'Romeo and Juliet', 'Measure for Measure', 'Hamlet' und 'Macbeth'.

---

[1]) Die drei ersten dramatischen Versuche Middleton's sind leider verloren gegangen.



